PAUL HINDEMITH

ARMONIA TRADICIONAL

Segunda Parte

Ejercicios de Armonía para cursos superiores

PAUL HINDEMITH

ARMONIA TRADICIONAL

II Parte

Ejercicios de Armonía para cursos superiores

PROLOGO

En los cinco años transcurridos desde su publicación, el Tratado de "Armonía Tradicional" ha demostrado su utilidad como manual de estudios. La edición original en inglés sirvió a miles de estudiantes como material de práctica. El carácter y la calidad de los ejercicios obtuvieron el mismo consenso general que halló la forma de su exposición didáctica. Aquel libro tuvo por finalidad ofrecer una sinopsis muy resumida de la armonía tradicional, sin referirse a una técnica basada en una Teoría Musical más desarrollada y avanzada. Este carácter provisorio de la obra se evidenció también en otro aspecto: si bien el material armónico ofrecido es aquel que utiliza a diario el compositor adicto a los cánones tradicionales, no se le dió sin embargo importancia al desarrollo de auténticos trabajos de composición. En primer lugar, porque no es posible enseñar el don de la creación musical —si bien es indispensable la práctica adecuada para descubrir e impulsar el talento—, y en segundo lugar, porque el libro fué concebido, al fin de cuentas, para el uso general de todos los estudiantes de armonía, y no para el uso específico del compositor novel.

Ahora bien, pudimos observar, sin embargo, que alumnos suficientemente provistos con inteligencia musical, pero carentes de talento para la composición, obtenían provecho al resolver los problemas técnicos expuestos en la "Armonía Tradicional", para tener que abandonar luego el estudio tan útil de la técnica de composición en la armonía tradicional, por no hallar su espíritu emprendedor en ninguna parte una fuente donde nutrirse —dado que por su predisposición les estaba vedado lo realmente creador—. Era imperioso entonces, proveer a los inteligentes y buenos músicos que no ansían los laureles del compositor, con un material de práctica que los impulsara técnicamente a realizaciones de importancia, pero librándolos, al mismo tiempo, de la sensación angustiosa de estar obligados a la creación propiamente dicha.

Ese material es el que el presente libro trata de ofrecer. Contiene piezas de toda clase y extensión, que abarcan desde el solo de piano hasta la orquesta de cuerdas, y desde la canción hasta el coro mixto. Y entre pequeñas piezas de baile y movimientos enteros de sonata hallan su expresión técnica los más diversos estilos de composición. El material armónico es el empleado en la "Armonía Tradicional", correspondiendo los primeros cinco ejercicios del libro nuevo a los capítulos 9 - 13 del viejo, mientras el sexto ejercicio amplía el material de los "Ejercicios complementarios" (Cap. 16). En cuanto al manejo de

este material ya conocido, se le dan al alumno, en el presente libro, diversas indicaciones, que por cierto lo llevarán mucho más allá de lo primitivamente mecánico de la "Armonía Tradicional" (y de la enseñanza corriente de la armonía). Estas indicaciones se proponen algo así como una descripción de viajes, que leemos cuando nosotros mismos no nos podemos permitir un largo viaje.

Ciertamente ello no significa que se deba limitar estos ejercicios a los no-compositores inteligentes. He hallado que son de mucho valor para el inevitable adiestramiento técnico del compositor, si bien de vez en cuando algún espíritu creador se sienta constreñido desagradablemente dentro de los moldes impuestos en estos esquemas de composición. Aún así, el auténtico compositor hallará suficiente material (especialmente en los últimos ejercicios del libro) capaz de avivar su poder de imaginación. Todo músico inteligente puede solucionar los problemas aquí presentados, pero no todos lograrán encender en ellos la chispa vital que los convierta en verdaderas obras musicales.

Está demás decir que también estos ejercicios han nacido de la enseñanza colectiva y han sido probados a conciencia en el aula. Fué justamente una clase de teoría y composición en la Escuela de Música de la Universidad de Yale, la que me ayudó a solucionar el problema.

Paul Hindemith.

INDICE

PÁG.

Prólogo

Primer Ejercicio 11

Cuatro cánones para cuarteto de cuerdas 12
Dos canciones 13
Dos coros a tres voces 15
Dos coros a cuatro voces 17

Segundo Ejercicio 18

Dos canciones 19
Dos coros a cinco voces 20

Tercer Ejercicio 22

Cuatro coros mixtos 23
Variaciones para trío de cuerdas 26
Tres piezas (clarinete, corno inglés y fagot) 28

Cuarto Ejercicio 29

Dos piezas para viola y piano 30
Tres scherzi para trombón y piano 32

Quinto Ejercicio 34

Bailes en miniatura para piano 35
Tres piezas para armonio 37

Sexto Ejercicio 41

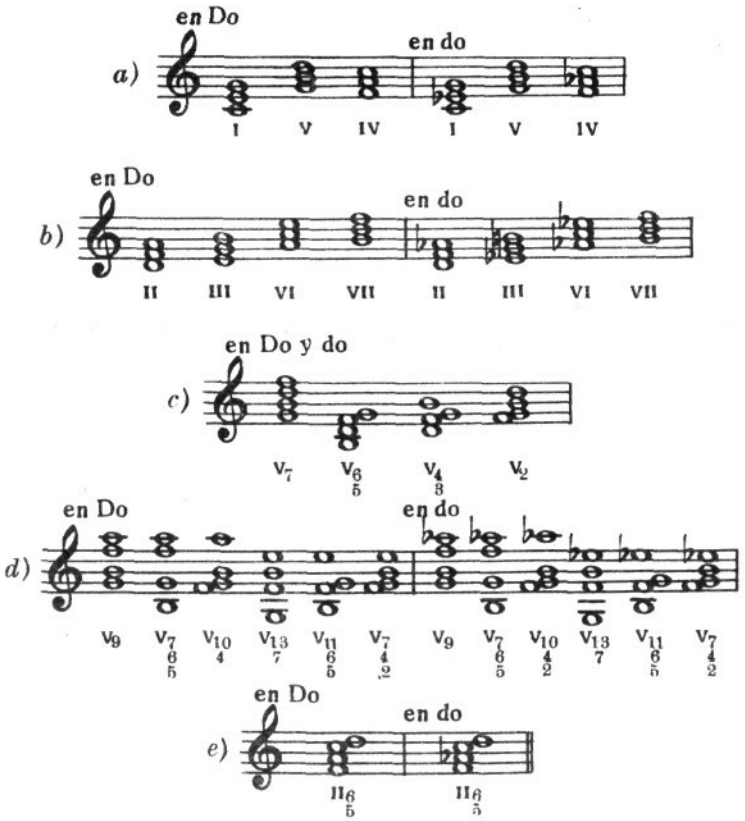
Suite para orquesta de cuerdas 41
Dos fugati para dos voces vocales 57
Dos fugas instrumentales a dos voces 60
Tres fugas vocales a tres voces 62
Movimiento de sonata para clarinete y piano 65
Movimiento de sonata para trompa y piano 67
Variaciones para cuarteto de cuerdas 71

PRIMER EJERCICIO

El material tonal-armónico para las piezas a escribir en este ejercicio es el siguiente:

a) los acordes de tónica, dominante y subdominante en los modos mayor y menor,
b) los acordes diatónicos (mayor, menor, disminuído, aumentado) de todos los demás grados en escalas mayores y menores,
c) el acorde de séptima de dominante con sus tres inversiones.
d) los acordes de dominante V9 y V_{13}^{7} derivados del acorde de séptima de dominante, con sus inversiones,
e) el acorde de subdominante II_{5}^{6}.

En notas *:



Estos son todos los acordes con los cuales se trabajó en los ejercicios 1 hasta 9 de la "Armonía Tradicional", parte I.

* Las letras mayúsculas indican el modo mayor, las minúsculas el modo menor.

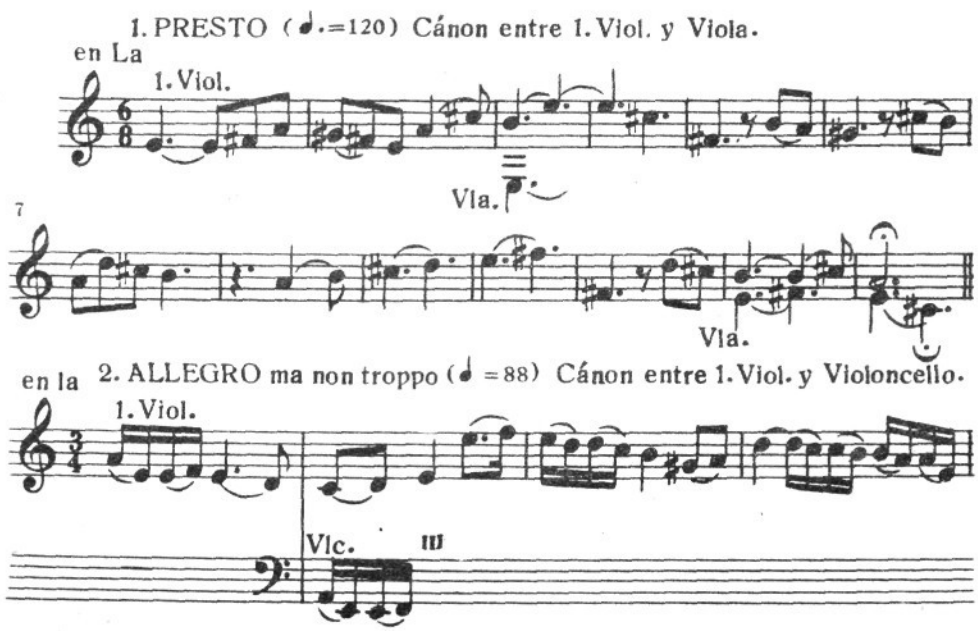
Cuatro cánones para cuarteto de cuerdas

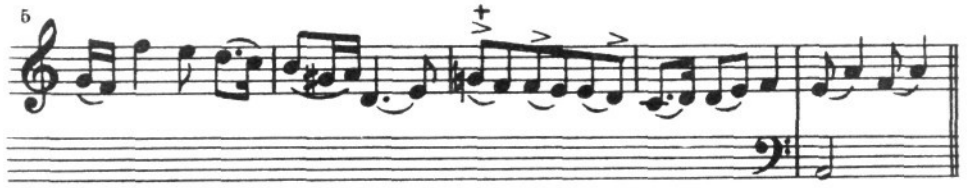
Estas piezas deben ser escritas para dos violines, viola y violoncelo, sobre cuatro pentagramas; la viola, en clave de *Do* en 3ª. Dos de las cuatro voces se mueven en canon. Una de ellas está dada, debiendo agregarse la restante. La entrada de la segunda voz se halla indicada en cada uno de los cánones. Se presenta en las dos primeras piezas a la octava inferior, en la tercera pieza a la quinta inferior, y en la cuarta pieza, a la tercera mayor superior. En los primeros tres cánones, la imitación es exacta en cuanto al intervalo propuesto; en el cuarto, se indica un tratamiento distinto.

Las dos voces que conforman el canon deben ser desarrolladas en primer lugar. Sólo entonces se han de agregar las otras dos. Las voces que no forman canon también deben concebirse como líneas melódicas lógicamente desarrolladas y fácilmente comprensibles. Deben evitarse voces de mero relleno. Pese a ello, se limitará su elaboración rítmica a tal punto que permita escuchar sin dificultad, y en primer término, las dos voces en cánon. De ahí que casi no será necesario emplear en el primero y cuarto cánon, valores inferiores a la ♩., mientras que en el segundo y tercero la unidad básica de movimento habrá de ser la ♩ .

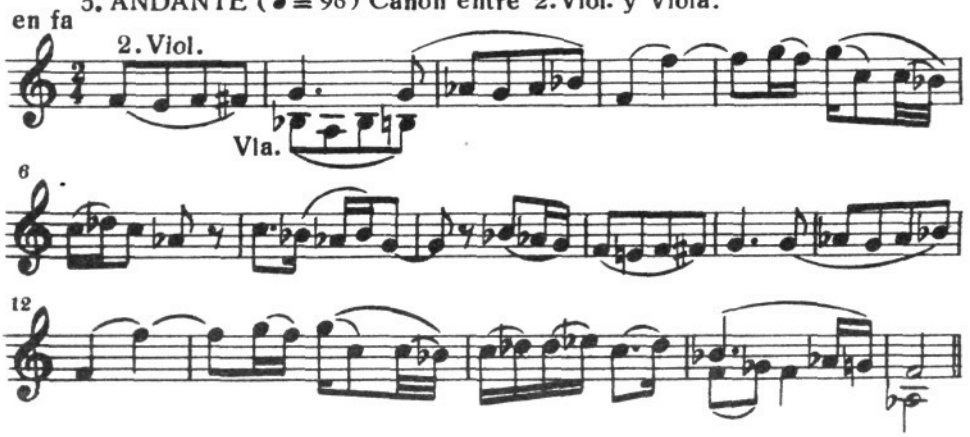
En el tercer cánon se hallan muy juntas las dos voces en cánon. De ahí que el desarrollo armónico-tonal dependa principalmente de la conducción de las voces extremas.

En el cuarto cánon debe cuidarse, en especial, la fluidez melódica de la voz superior.

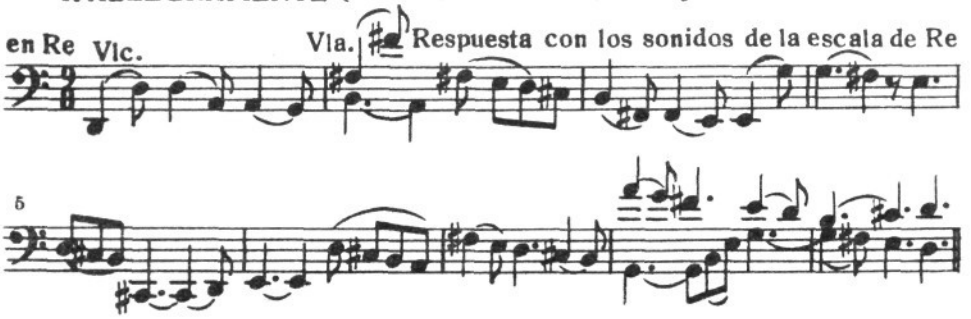




3. ANDANTE (♩ = 96) Cánon entre 2.Viol. y Viola.



4. ALLEGRAMENTE (♩. = 76) Cánon entre Vlc. y Viola.



Dos canciones para soprano (o tenor) y piano, según textos de William Blake (1757-1827)

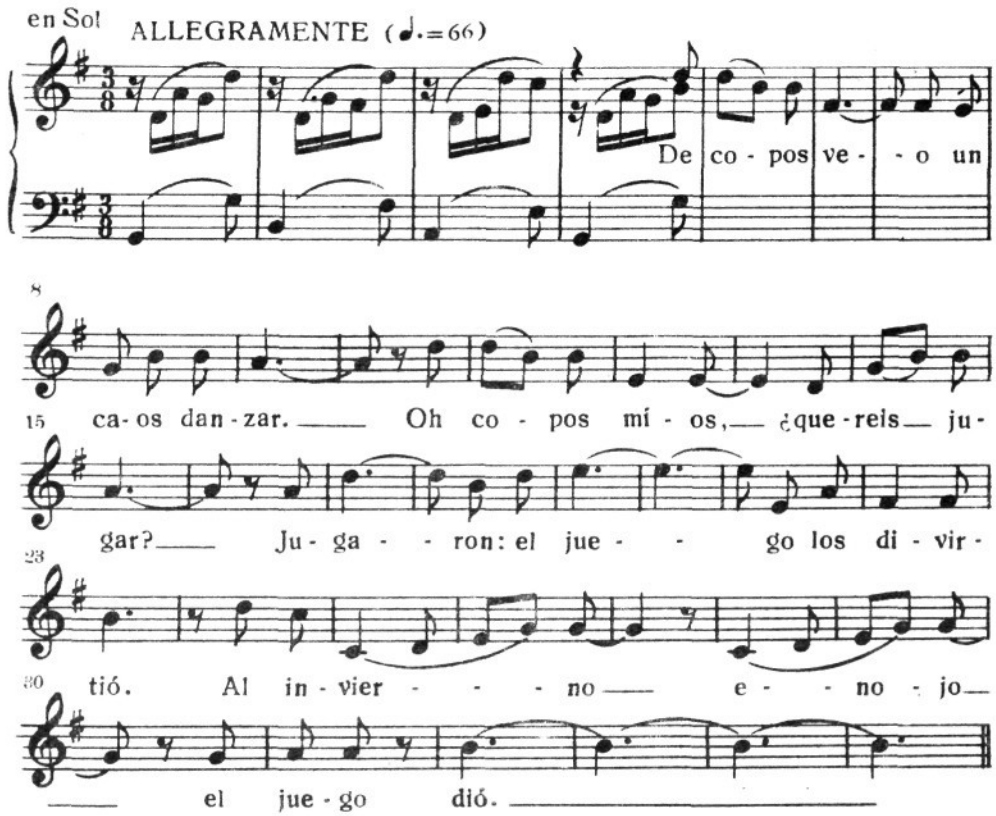
Suave Nieve
La Rosa Enferma

El estado de ánimo expresado en el canto ha de ser profundizado de acuerdo al contenido de la poesía. Aténgase el alumno a los modelos de acompañamiento propuestos, los que sin embargo no deben necesariamente constituir en forma exclusiva el contenido de la parte del piano. Se ha de contrarrestar el efecto de actividad insubstancial que produciría la constante repetición de un mismo motivo de acompañamiento, mediante una o varias interrupciones con otros motivos (¡más tranquilos!)

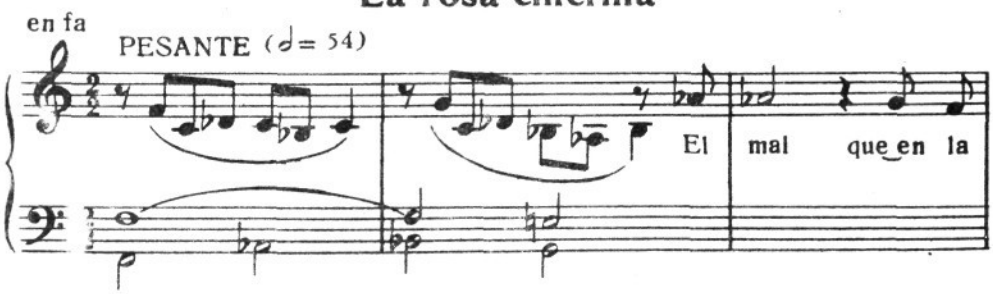
La dinámica ha de adaptarse a la expresión fijada por la voz solista y el acompañamiento.

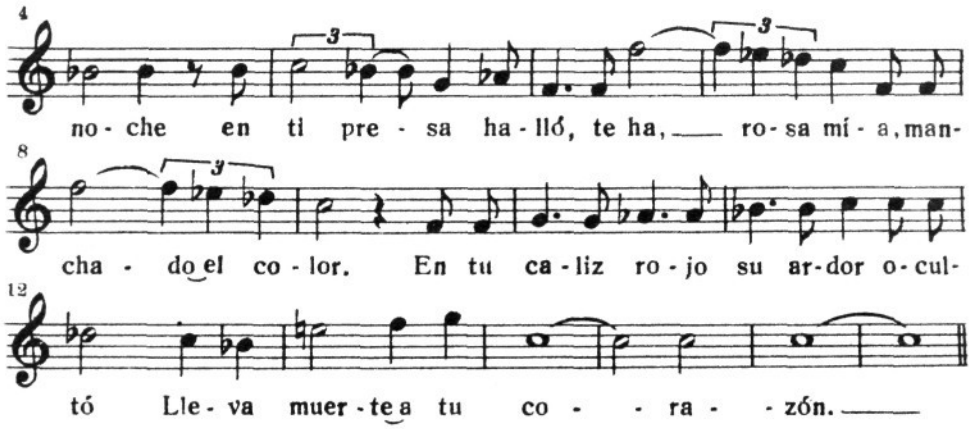
El acompañamiento debe ajustarse tanto a la versión para soprano como a la de tenor. De ahí que se deben evitar, tanto en una versión como en la otra ,sonidos o figuras que interfieran con el canto. (¡Cuidado con sonidos ajenos al acorde!). Además, los sonidos cumbres del acompañamiento deben unirse a una línea contínua de calidad melódica que, si bien limitada, le asegure —en la versión para tenor— un cierto predominio propio de voz superior.

Suave nieve



La rosa enferma





Dos coros a tres voces (soprano, contralto, tenor)

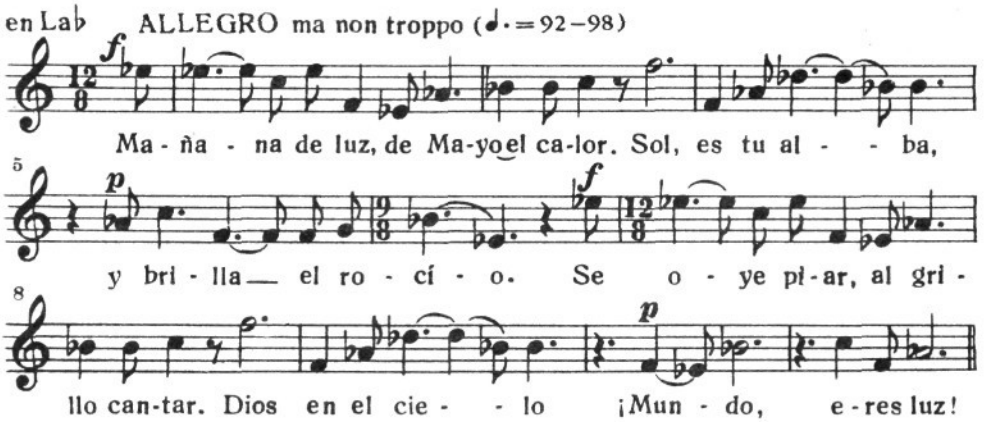
Canción. Robert Browning (1812 - 1889)
Canción. James Thomson (1834 - 1882)

La voz inferior, como base para la armonía y el desenvolvimiento tonal, debe ser escrita en primer lugar. Dado que se mueve en un registro relativamente agudo —ya que es la parte del tenor— (principalmente en la octava inferior al *do* central), deben evitarse ciertos efectos cadenciales, ya que estos sólo se tornan efectivos en el verdadero registro de bajo, y ejecutados por voces de bajo. Cantados por tenores, no pasan de ser una imitación forzada de los mismos. En lugar de los saltos de quintas y cuartas, de fuerte y característica tendencia en el bajo, conviene emplear la progresión más melódica en segundas y terceras. Recomendamos armonizar en forma distinta los grupos de compases que se corresponden (1 - 3 y 6 - 8). El valor-unidad correspondiente al movimiento es la ♩. Demasiadas corcheas en la voz media o inferior le quitarían a la voz superior su importancia melódica y producirían fácilmente una trama contrapuntística que no concordaría con la expresión sencilla del texto y de la línea melódica.

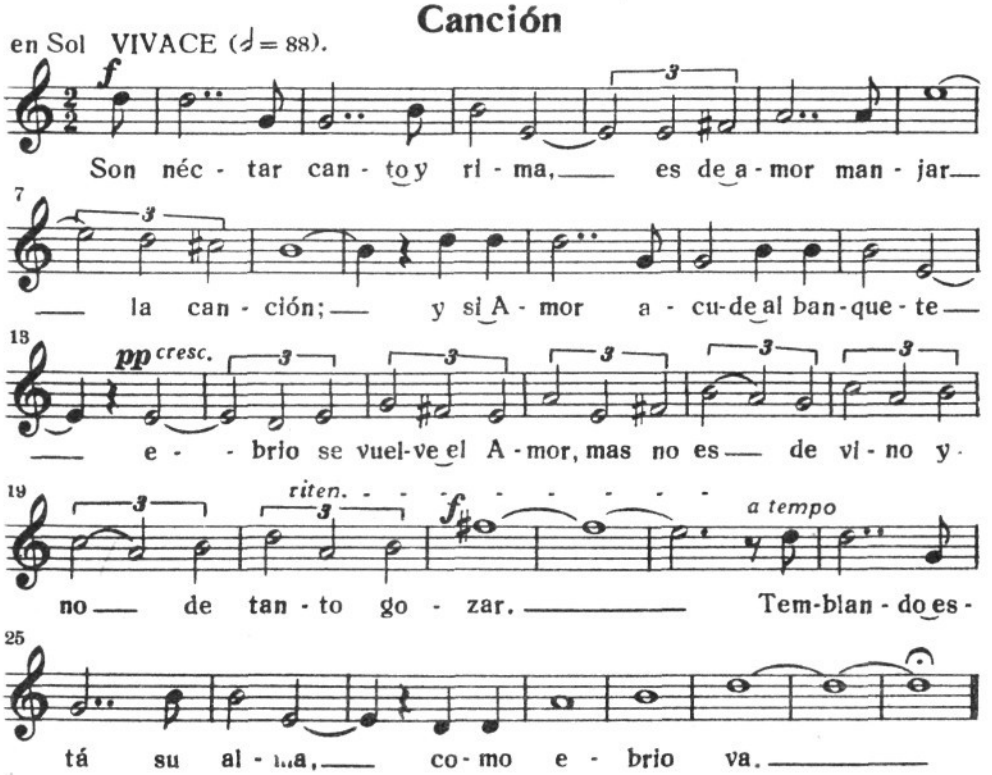
Para conformar la segunda canción en forma lógica y convincente, es necesario no cargar el "tempo", ya de por sí muy rápido, mediante valores inferiores a la blanca (𝅗𝅥) o al tresillo de blancas ( ). Además, debemos aclarar la estructura métrica de la pieza, para poder colocar los acordes principales de la tonalidad en los lugares más apropiados. La pieza se descompone en grupos de 2 ó 3 compases por vez, en los cuales un compás se siente como acentuado, exigiendo por ello preferencia armónica y tonal. Divídase la pieza a tal fin en los mencionados grupos métricos de dos o tres compases. Si se desea lograr el pleno efecto del "crescendo" en los compases 13 - 20, será necesario, sin duda, renunciar a toda acentuación durante su desarrollo: trate de prescindir de los acordes principales de la tonalidad, y evite en lo posible la reaparición de armonías escuchadas poco antes.

El trabajo puede considerarse solucionado solo cuando se haya probado su idoneidad y su fácil ejecutabilidad por medio del canto en conjunto. Luego, por supuesto, se puede también tocar al piano, como práctica en la lectura de partituras.

Canción



Canción



Dos canciones para coro mixto a cuatro voces

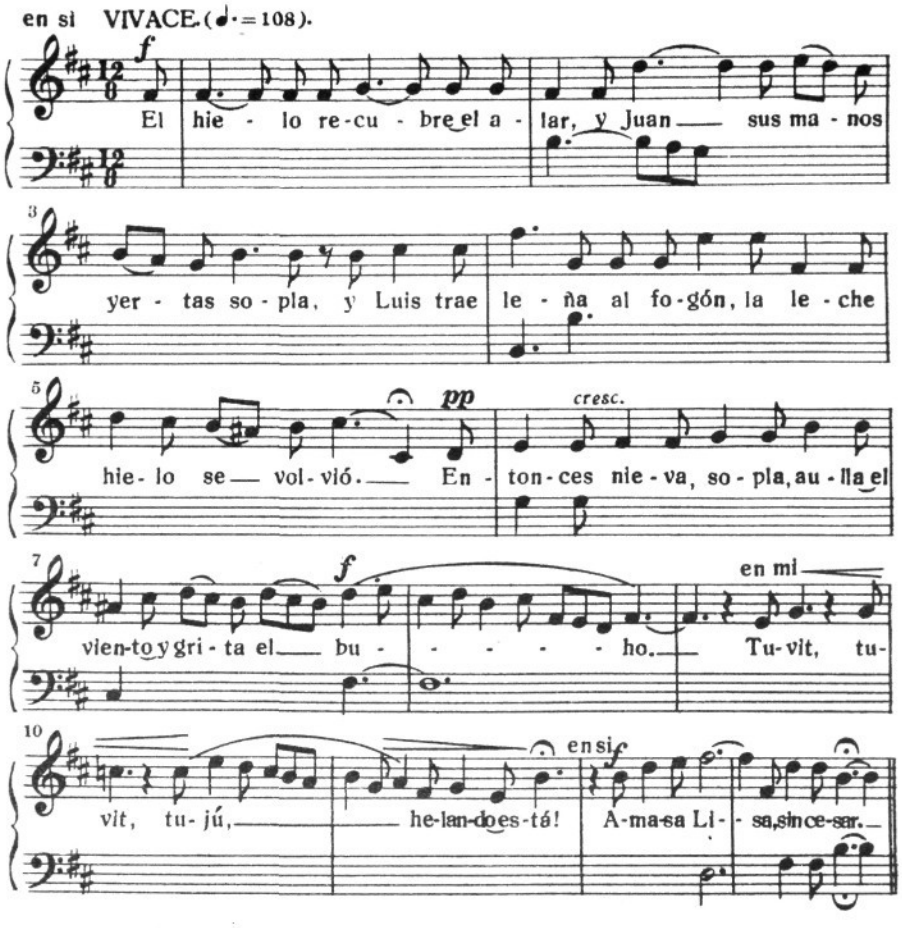
1. **Invierno**
2. **Orfeo**

William Shakespeare (1564 - 1616)

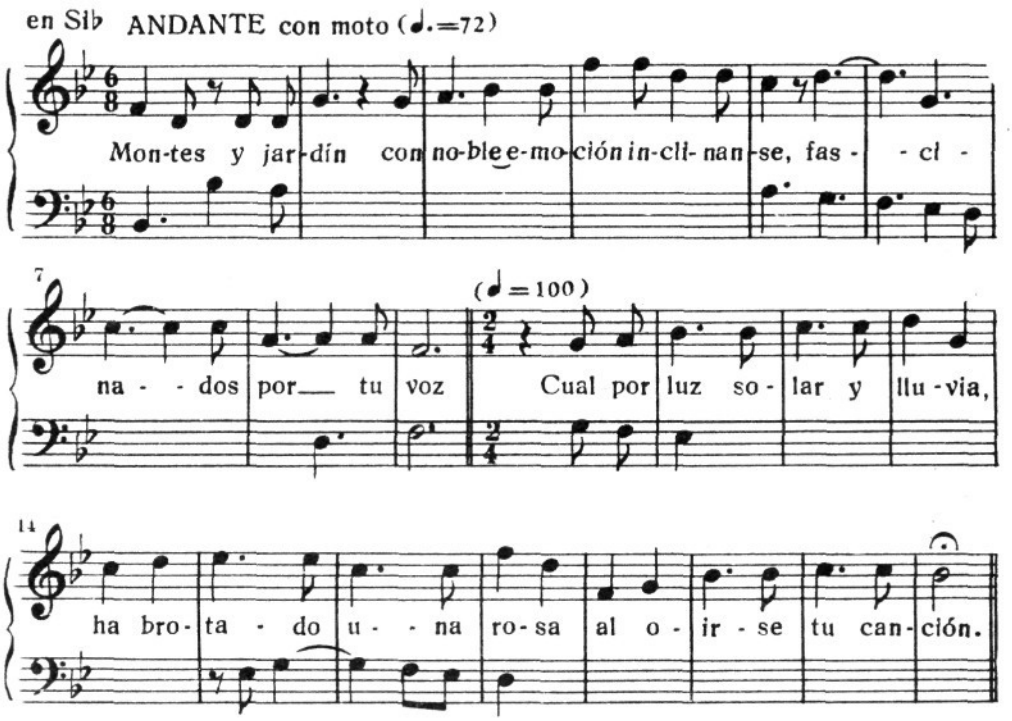
Si bien en estas canciones sólo se trata de una realización de las armonías, se puede, sin embargo, intensificar la expresión propia de cada pieza mediante una hábil conducción y ritmización de las tres voces restantes.

Escríbanse las tres voces superiores sobre pentagramas distintos, en claves de *Do* ( ). Cántense las canciones y ejecútese luego la partitura al piano.

1. Invierno



2. Orfeo



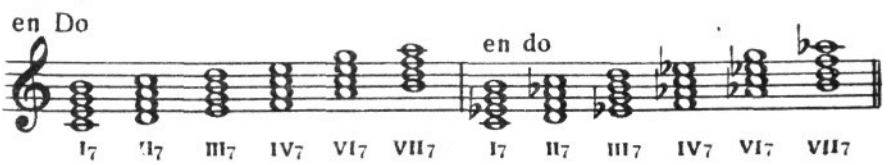
Para la segunda estrofa, se ha de cambiar debidamente el ritmo de la melodía.

Aun de olas el fragor
vuélvese tranquilo mar
cuando escucha tu cantar.
Tal de Música el poder:
ella puede adormecer
del amor pena y pesar.

SEGUNDO EJERCICIO

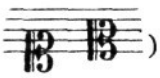
El material de acordes para este ejercicio corresponde a aquel presentado en el décimo ejercicio de la "Armonía Tradicional" (1ª parte). Además de las armonías empleadas hasta este momento, usamos también los acordes de séptima de los grados I, II, III, IV, VI y VII en mayor y menor, y sus inversiones.

En notas:



Dos canciones para mezzosoprano y piano

Crepúsculo. Joseph von Eichendorff (1788 - 1857)
La Muerte. Matthias Claudius (1740 - 1815)

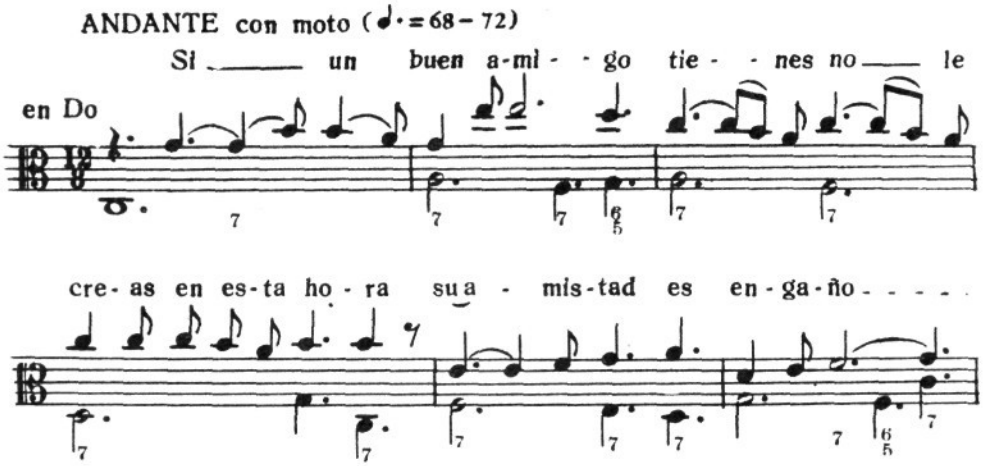
Escríbase la voz solista en o (como ejercicio) en una de las claves de *Do* que abarquen su registro (). Para la primera canción, se aconseja una figura de acompañamiento en corcheas, en la cual se deberá reprimir el desarrollo melódico en favor de los acordes rotos. Se habrá de brindar apoyo al vaivén dinámico de la línea del canto, mediante una plenitud de acordes cuidadosamente graduada —es decir, mediante la cantidad de notas contenida en cada acorde, y que puede ser aumentada por medio de las duplicaciones.

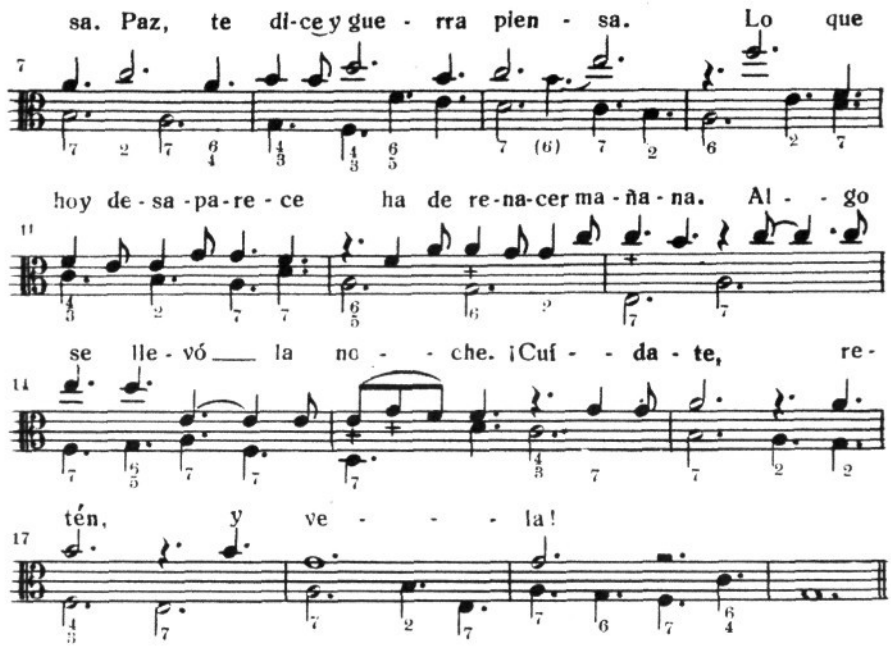
En la canción "La Muerte", se puede aportar variación al acompañamiento mediante la aplicación de distintos registros en el piano: se pueden oponer acordes en el registro bajo a otros en el registro superior. En estos casos no es necesario ajustarse estrictamente al registro del bajo aquí indicado, ni a su ritmo.

En ambas canciones deberá el alumno tener sumo cuidado en el manejo de los acordes de séptima. Si el canto contiene la séptima del acorde, es necesario preguntarse si puede aparecer ésta en la misma octava en el acompañamiento, o si es siquiera necesaria. Si de acuerdo al cifrado la séptima puede aparecer únicamente en el acompañamiento, se habrá de examinar detenidamente en qué octava se pondrá mejor de relieve.

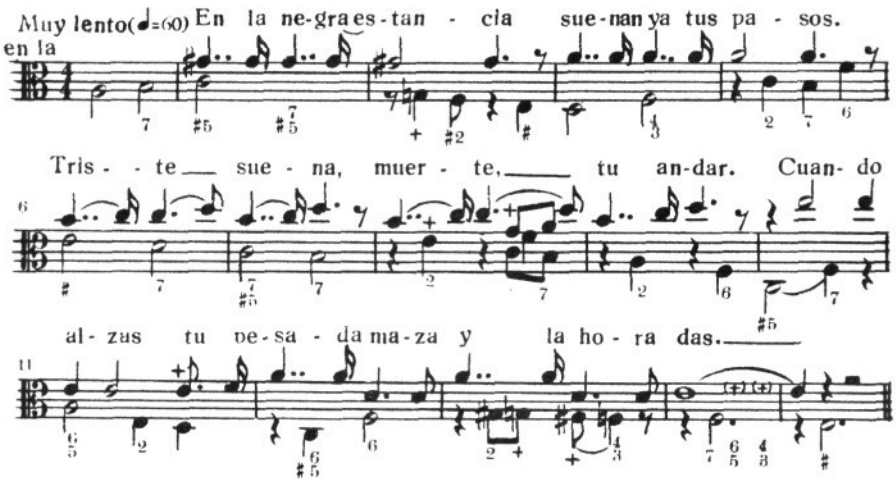
Trate el alumno de desarrollar una escritura típicamente pianística. ¡Evítese la armonización a cuatro voces, corriente en los ejercicios escolásticos de armonía! Insértense indicaciones precisas de dinámica.

Crepúsculo





La Muerte



Dos Cantos para coro mixto a cinco voces

La vida es fugaz (alrededor de 1250)
Primavera (alrededor de 1200 - 1300)

En la primera canción, la única dificultad ofrecida a la armoni-

zación consistirá en comprimir las cinco voces dentro de una extensión relativamente pequeña.

La segunda presenta otros problemas. Aquí es necesario hallar, para los primeros 16 compases, una voz superior de gran fluidez. Debe ser anotada en primer lugar, y la hemos de sentir como melodía principal, debido a la cual el bajo queda relegado al papel menos importante de voz de encuadre inferior. Los compases 17 - 22 han de ser tratados como estribillo, que se distingue de la primera parte por su fraseo, expresión y dinámica. A partir del compás 23, se repiten cuatro compases de este estribillo, ahora con el tenor como voz conductora.

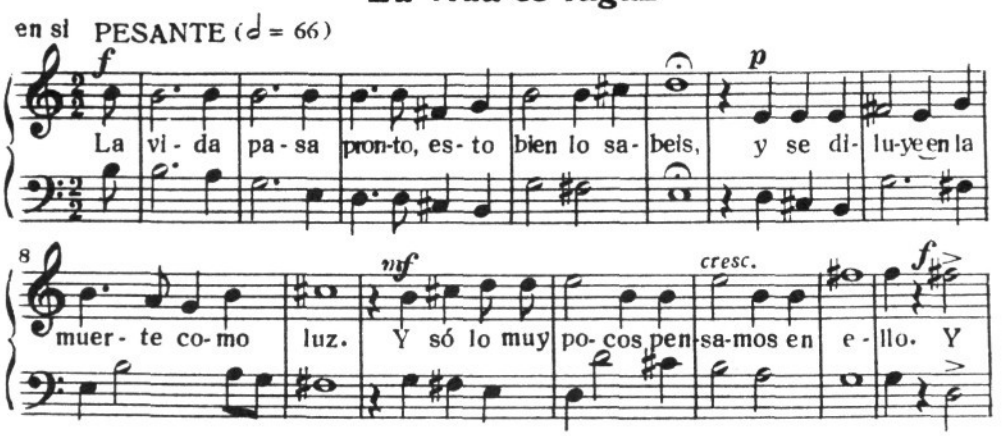
La quinta voz a agregar a la combinación común del coro a cuatro voces (soprano, contralto, tenor, bajo) puede ser una segunda soprano o un segundo tenor (barítono). Escríbase sobre cinco pentagramas, usando, si fuera posible, siempre claves diferentes.

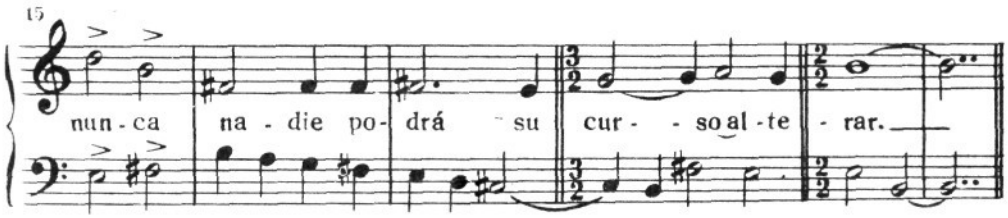
No se olvide el alumno de cantar ambas canciones. Ejecútense luego al piano.

Observación acerca de la segunda canción: "¿Es efectivamente indispensable componer textos en latín?" "¿Es que alguna vez se nos presenta acaso la oportunidad de hacer uso de esta lengua muerta?" Respuesta: Músicos anticuados podrán bastarse, en arrogante satisfacción, con lo inmediatamente necesario. Pero ¿no deberíamos tratar de aprender algo más que lo indispensable en el trabajo diario que impone el oficio? El que desconoce totalmente la lengua latina y su aplicación en la música, hallará cerradas las puertas a la comprensión de casi toda la música anterior a 1500, y asimismo a una importante rama de la música posterior a dicha fecha. Pero, como se ha comprobado tan a menudo en los últimos decenios, justamente, la música anterior a 1500 es para el músico moderno una fuente inagotable de inspiración e iluminación, cuya importancia iguala, por lo menos, a la de la música de los siglos XVIII y XIX, y aún la supera en muchos aspectos.

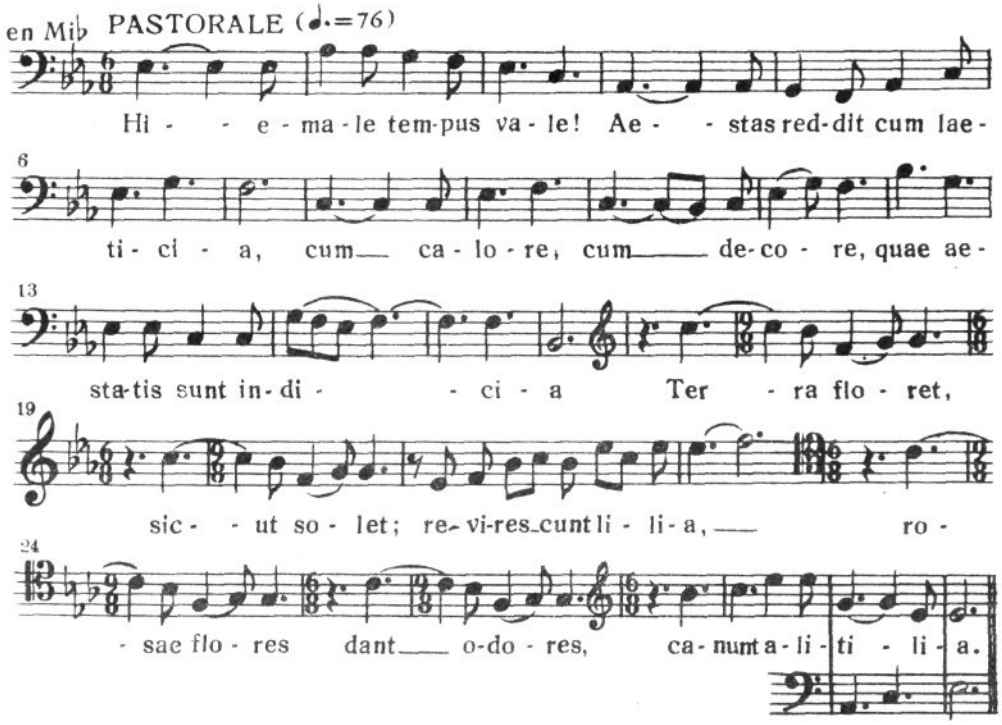
Para esta canción, como así también para las fugas subsiguientes, (Ejercicio 6º) conviene familiarizarse con las reglas de la separación de sílabas en latín.

La vida es fugaz





Primavera

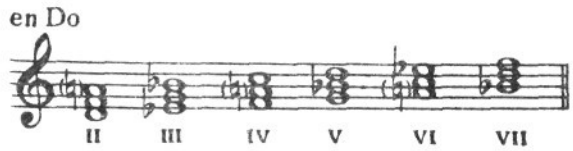


Traducción (únicamente con fines informativos, no para su uso práctico): ¡Adiós, o invierno! El verano se acerca con sus características: alegría, calor, gracia. La tierra florece como siempre, los lirios despiertan, las rosas exhalan perfume, las aves se alborotan.

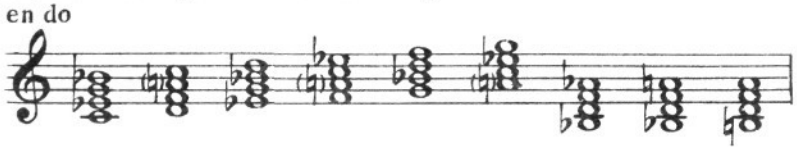
TERCER EJERCICIO

Alteración simple: Al material tonal empleado hasta este momento, se le agregan:

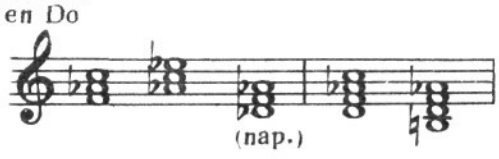
a) acordes obtenidos por el empleo de la 6ª y la 7ª modificables en el modo menor melódico.



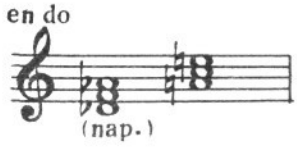
b) los acordes de séptima secundarios producidos en la misma forma,



c) en mayor los acordes



d) en menor los acordes



Para mayores detalles acerca de estas construcciones tonales y otras semejantes, véase el ejercicio 11 de la "Armonía Tradicional" (1ª parte).

Cuatro poemas del Rubaiyat de Omar Khayyam

Coro mixto a cuatro voces

En cada una de las cuatro canciones será necesario, en primer lugar, completar la melodía, indicada en forma fragmentaria. Ello no debe realizarse, bajo ningún concepto, con ayuda del piano o de algún otro instrumento. Tampoco se permite el mero cálculo de los sonidos que faltan. El alumno debe más bien obligarse a sí mismo a completar las melodías *cantando,* y anotar la forma definitiva sólo después de su terminación vocal. Por "cantar" no entendemos, en este caso, (ni en todos estos ejercicios en general) un mero tarareo, sino un verdadero canto a plena voz y con el texto —únicamente de este modo es posible aprender a sentir el crecimiento orgánico de líneas melódicas. Si nos acostumbramos a ello, nos daremos cuenta fácilmente del contrasentido horrendo que representan ejercicios de composición que ahogan y destruyen la fuente natural de toda expresión musical, el medio de control más seguro e inspirador —la voz humana— mediante la restricción al teclado del piano y al papel de música.

Una vez completada la línea melódica, agréguese primero el bajo, y luego las voces restantes. Trátese de elevar estas canciones por encima del dominio de meros ejercicios de armonía, hacia los dominios de la

expresión intensiva, incrementando la fuerza sugestiva de los poemas mediante:

a) la rápida sucesión de acordes,
b) la exaltación o represión de melodías o armonías,
c) la progresión pausada o agitada, por grados conjuntos o disjuntos.

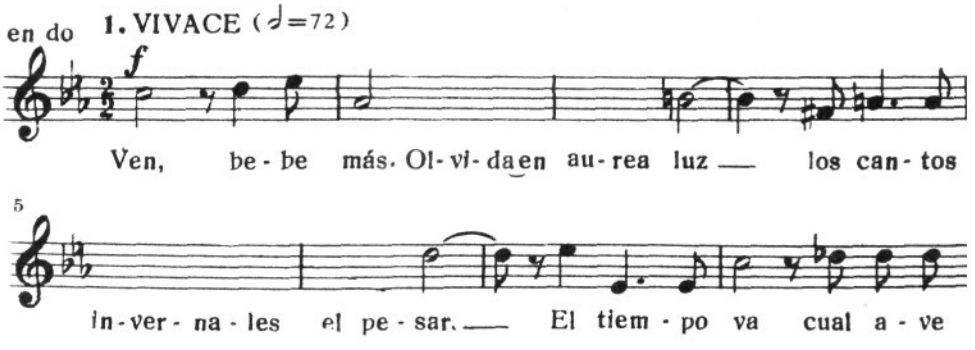
El estado de animo de la primera canción exige un fuerte impulso armónico y de movimento, con su comienzo regocijado de "ven, bebe más...", mientras que al decaimiento gradual del optimismo en el texto le debe corresponder una reducción paralela de todos los medios compositorios.

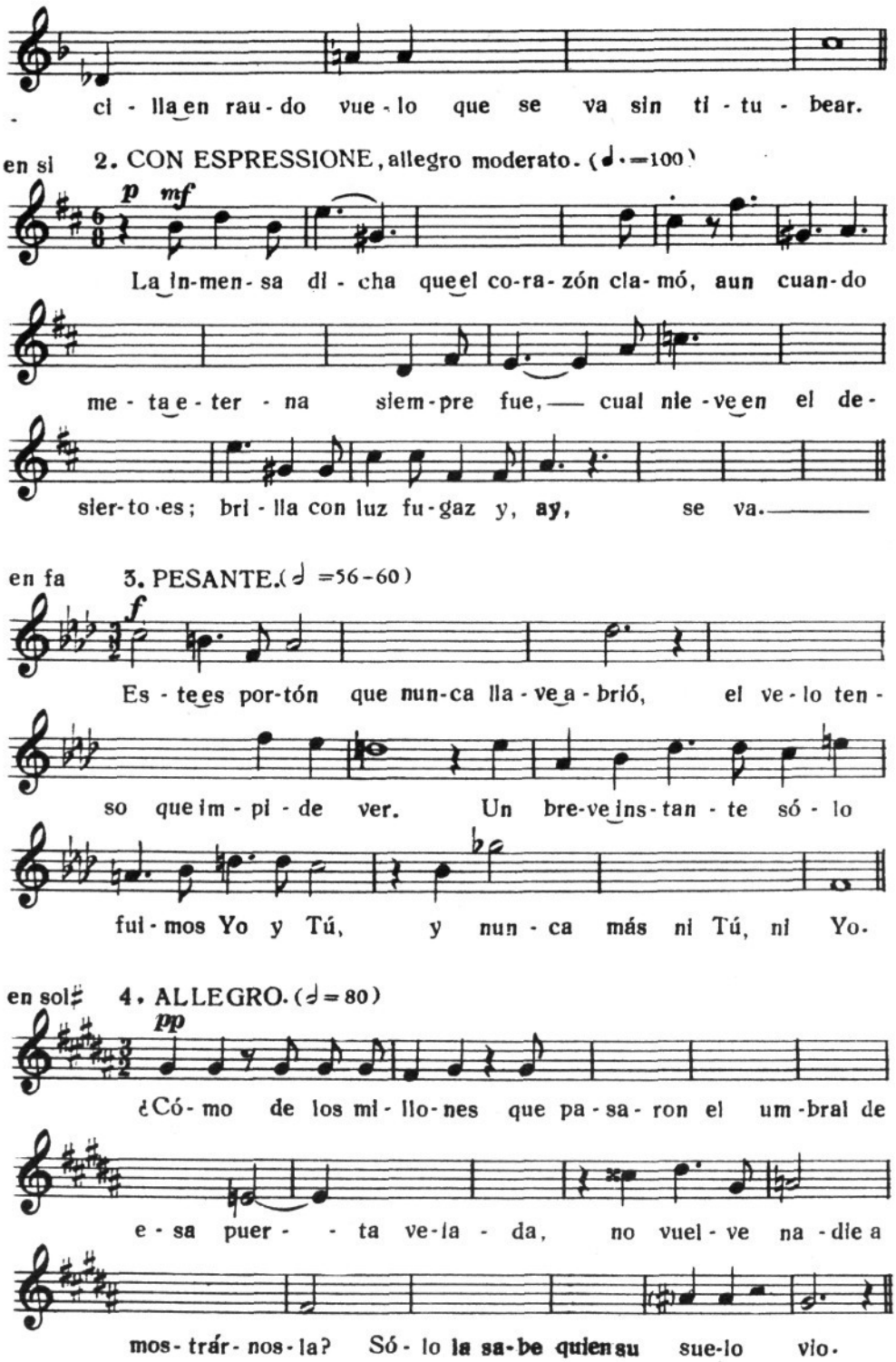
La segunda canción puede ser conducida en su totalidad con una expresión resignada, realizable principalmente mediante el movimiento por grados conjuntos y la reiterada repetición de motivos tranquilos pero expresivos.

"Este es portón" se provee preferentemente con armonías pesadas, llamativas, que sigan principalmente la disposición 𝅝 𝅗𝅥 . El 9º compás, a partir de "y nunca" y aún parte del siguiente, puede armonizarse íntegramente con el acorde de 6ª napolitana, para conducir, junto con la melodía, hacia un final "piano".

En la cuarta canción, háganse resaltar claramente las angustiosas detenciones señaladas en el esquema, tanto en el diseño melódico como en el armónico.

En estas piezas, así como también en las subsiguientes y en aquellas del cuarto y quinto ejercicio, el alumno se ha de cuidar mucho de *no modular*. Unicamente evitando la modulación es posible lograr el estilo tonal deseado en cada uno de estos ejercicios. Por lo tanto, no debemos exceder el material de acordes indicado en cada caso. Más aún, no está permitido el empleo de cadencias, salvo las cadencias y semicadencias diatónicas. Dado que este tipo de técnica tonal permite con demasiada facilidad una desviación conducente a falta de claridad y desorden tonal, se debe cuidar que el oyente no pierda la ilación, mediante la frecuente reaparición de la tónica, y la colocación sabia de ésta y las demás armonías tonales principales.



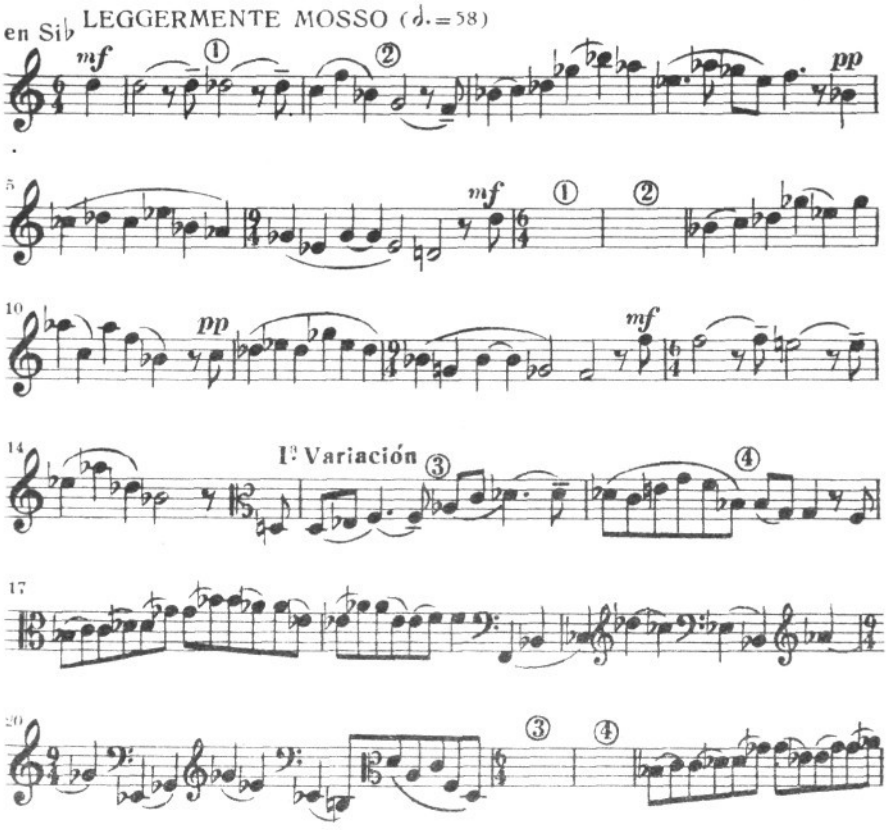

ci - lla en rau - do vue - lo que se va sin ti - tu - bear.
en si
2. CON ESPRESSIONE, allegro moderato. (♩.=100)
p mf
La in-men-sa di - cha que el co-ra-zón cla-mó, aun cuan-do
me - ta e - ter - na siem-pre fue, — cual nie - ve en el de-
sier-to es; bri - lla con luz fu-gaz y, ay, se va.———
en fa
3. PESANTE. (𝅗𝅥 =56-60)
f
Es - te es por-tón que nun-ca lla - ve a - brió, el ve - lo ten -
so que im - pi - de ver. Un bre-ve ins-tan - te só - lo
fui - mos Yo y Tú, y nun - ca más ni Tú, ni Yo.
en sol♯
4. ALLEGRO. (𝅗𝅥 = 80)
pp
¿Có - mo de los mi - llo - nes que pa - sa - ron el um - bral de
e - sa puer - - ta ve - la - da, no vuel - ve na - die a
mos - trár - nos - la? Só - lo la sa-be quien su sue-lo vio.

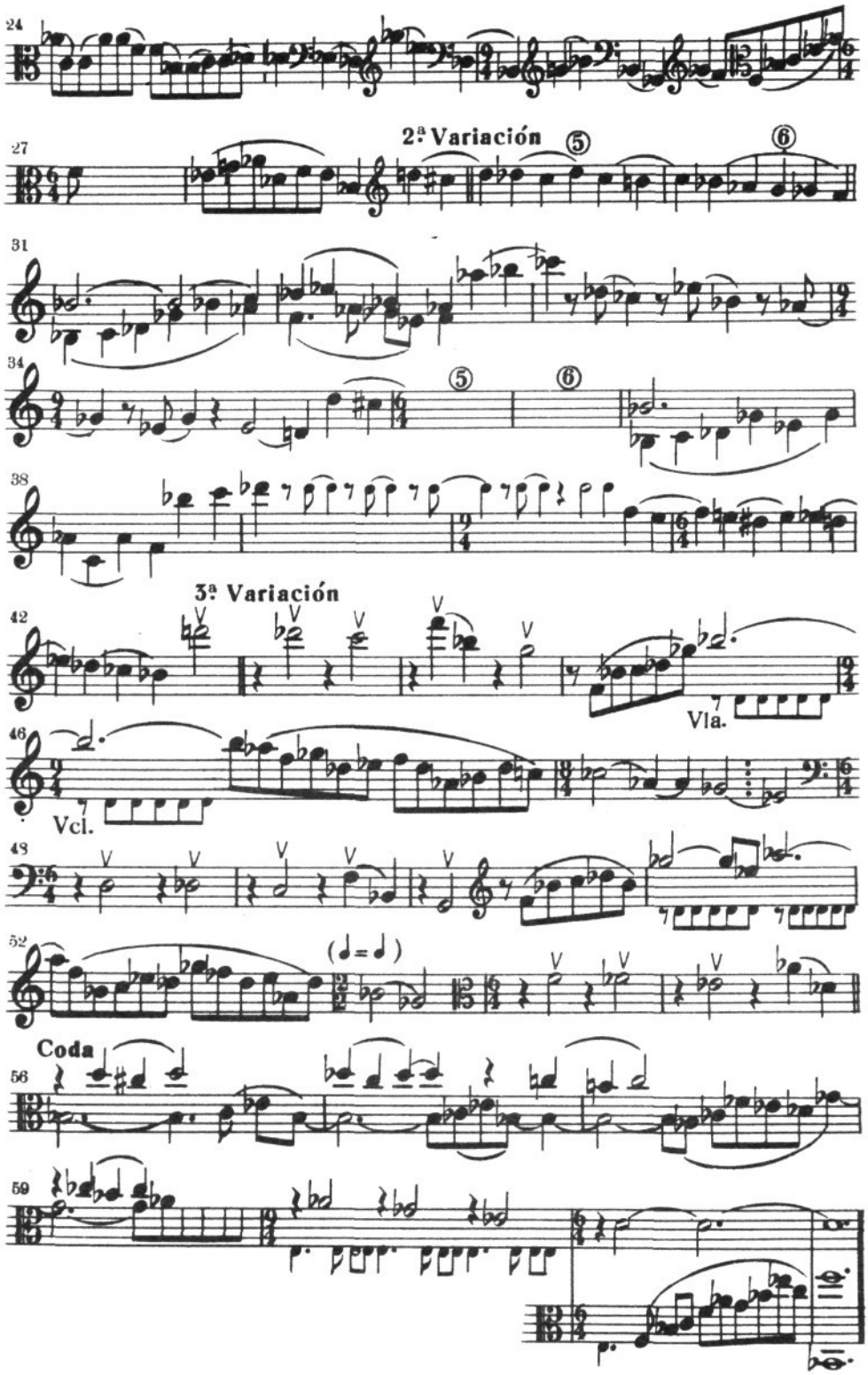
Tema y variaciones para trío de cuerdas

(violín, viola y violoncelo)

Tanto el tema como cada una de las variaciones constan de tres distintos grupos temáticos, que deben ser distinguidos claramente unos de otros, en cuanto al tipo de elaboración de las voces y la concepción armónica. De ahí que los compases 1 - 2, 7 - 8, y 13 - 14 deberán ser similares, como habrán de corresponderse asimismo los grupos de compases 3 - 4 y 9 - 10 y los otros 5 - 6 y 11 - 12.

En la primera variación se deberá tratar los compases 15 - 18 y los grupos correspondientes posteriores como "solo" de viola acompañado por los demás instrumentos. En los compases intermedios debe resaltar nítidamente la alteración de los motivos indicada en el esquema. Pero téngase cuidado: que no se perciba en forma molesta una correspondencia notoria de estas partes con los compases 33 - 34 y 39 - 40 de la segunda variación, y con el motivo principal de la tercera variación (compases 43 - 44, etc.).

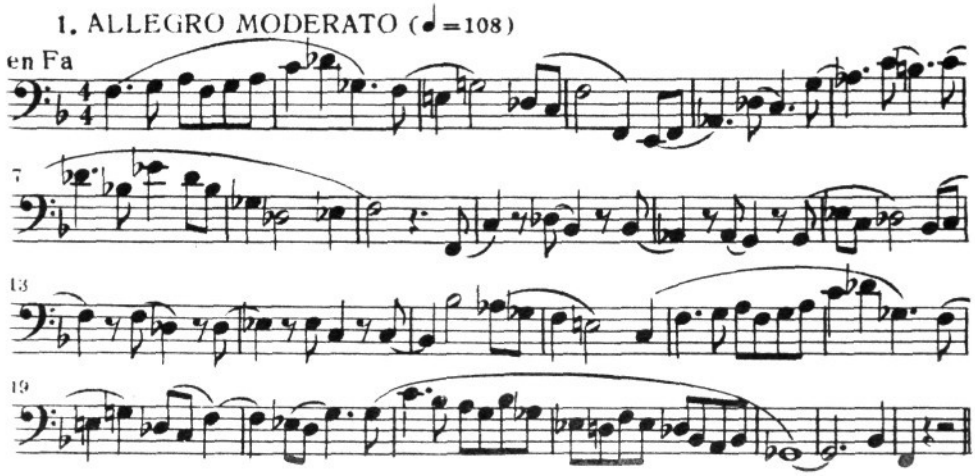


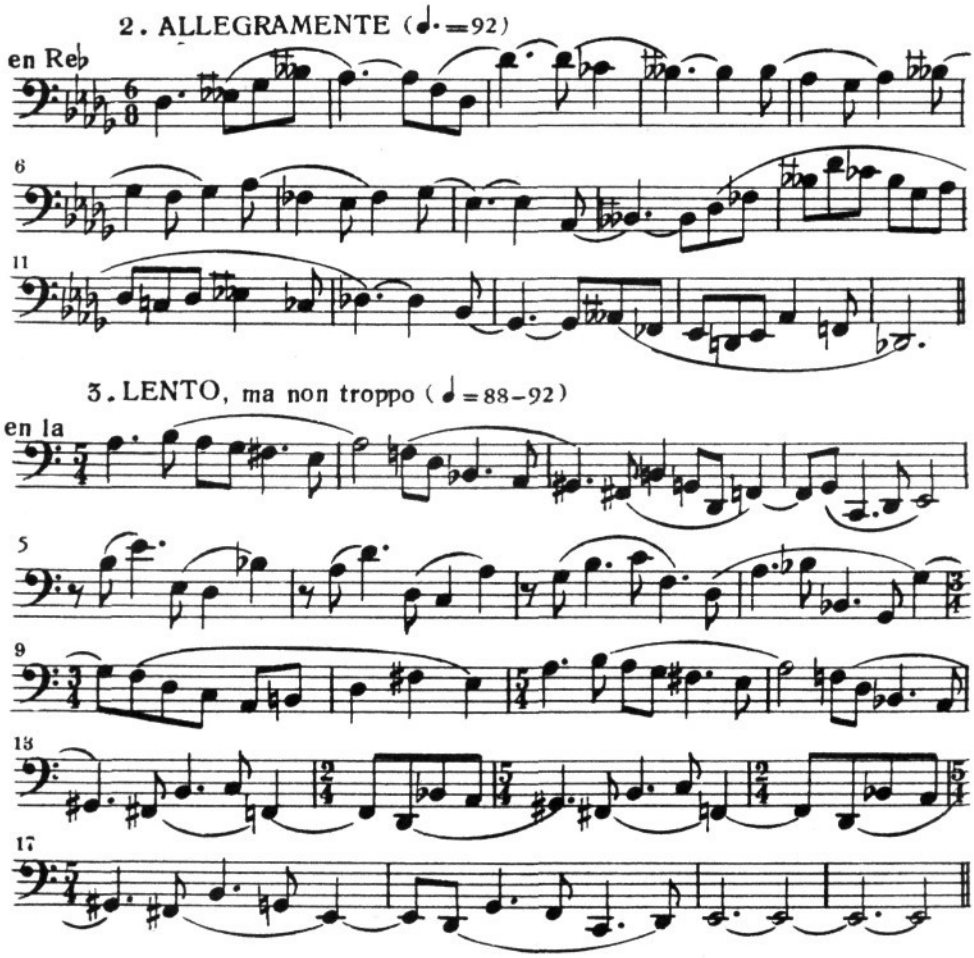

24
27
2ª Variación
⑤
⑥
31
34
⑤
⑥
38
3ª Variación
42
Vla.
46
Vcl.
48
52
(♩=♩)
Coda
56
59

Tres piezas para clarinete (en la)
corno inglés y fagot

En la primera pieza, escríbase ante todo la voz superior, perteneciente al clarinete. En vista de que la voz inferior dada ya se mueve decididamente en forma de melodía, la cual, sin embargo, no hace otra cosa que desplegar mediante acordes rotos las funciones tonales principales —tónica, ambas dominantes, sensible, acorde napolitano—, sería erróneo oponer una voz superior verdaderamente independiente a este espejismo melódico (que sin embargo reclama en grado sumo nuestra atención, debido a su cantidad lineal de sonidos) y forzar de tal suerte nuestra capacidad para captar dos factores de igual importancia. Lo mejor será, pues, inventar en los compases 1 - 9 y 17 - 25 una línea que se mueva en blancas y negras, y que posea aún suficiente vida propia como para que tengamos la sensación de que se trata de una melodía independiente, pero que otorgue, por otro lado, suficiente libertad rítmica y melódica a la voz inferior. Bajo estas condiciones, la voz media, por supuesto, forzosamente permanecerá muy en las sombras. Los compases 10 - 16 deben ser tratados como parte media contrastante; y dado que hemos observado en ambas voces extremas, pese a las limitaciones mencionadas, contraposición de desarrollos lineales de cierta independencia, convendrá aquí, una escritura homófona, en la cual las tres voces evolucionan, en esencia, sobre idéntico ritmo; o sino, que dos voces del mismo tipo se asocien a una voz que progresa en forma contrastante y más tranquila, por medio de blancas.

Las otras dos piezas recibirán una elaboración semejante. En la segunda, la voz inferior posee un carácter evidentemente solista. En la tercera, se aconseja expresar con toda claridad la estructura formal: los compases 1 - 4 = material principal; 5 - 10 = parte secundaria con transición; 10 - 13 = material principal; 14 - 17 = Coda, 18 - 20 = afirmación final.





CUARTO EJERCICIO

Practicaremos ahora la inclusión de dominantes "auxiliares" en nuestro material de acordes usado hasta este momento.

Repitamos aquí la definición de acordes con efecto de dominante "auxiliar" dada en la Iª parte de nuestra "Armonía Tradicional". Todo acorde diatónico mayor o menor de una tonalidad, con excepción de la tónica (II, III, IV, V, VI en mayor; IV, V, VI en menor), además de todo acorde mayor o menor producido por una alteración, puede ser reforzado, en cuanto a su significado, mediante un acorde (mayor, menos **frecuentemente** menor) o acorde de séptima (generalmente con el ordenamiento de intervalos propio del acorde de 7ª de dominante) que le preceda, y que se halle en relación de dominante respecto del mismo.

Estas dominantes "auxiliares" contienen sonidos que no pertenecen a la tonalidad principal de la pieza en cuestión (nuevamente alteraciones).

Al acorde de séptima de dominante de la tonalidad también le puede preceder un acorde que cumple la función de dominante. La tónica puede presentarse como dominante "auxiliar", y preceder así a la subdominante.

Un enlace que se parece mucho en su efecto armónico al enlace con dominantes "auxiliares" se obtiene mediante acordes que se hallen con el acorde subsiguiente en relación de VII, VII_6, VII^6_4 y VII_7 (con sus inversiones), con alteraciones o sin ellas.

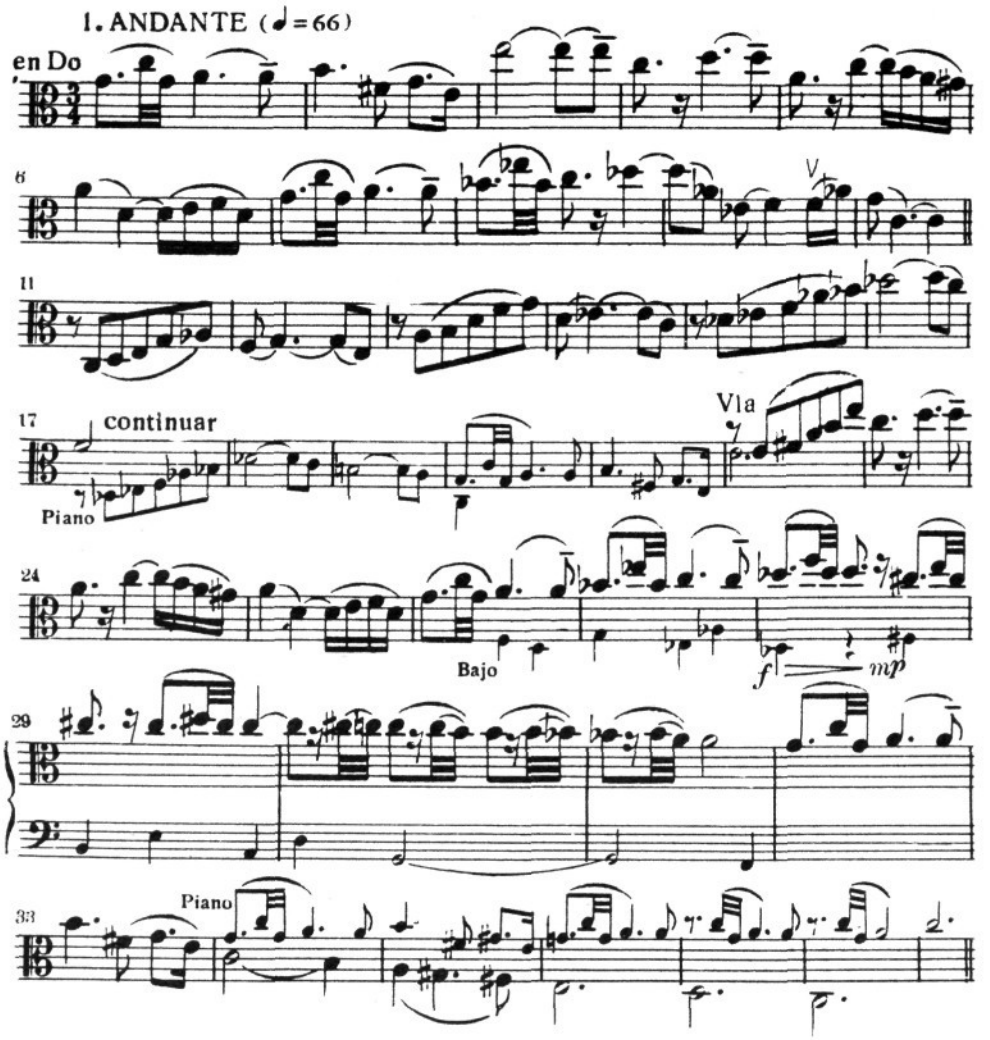
Dos Piezas para viola y piano

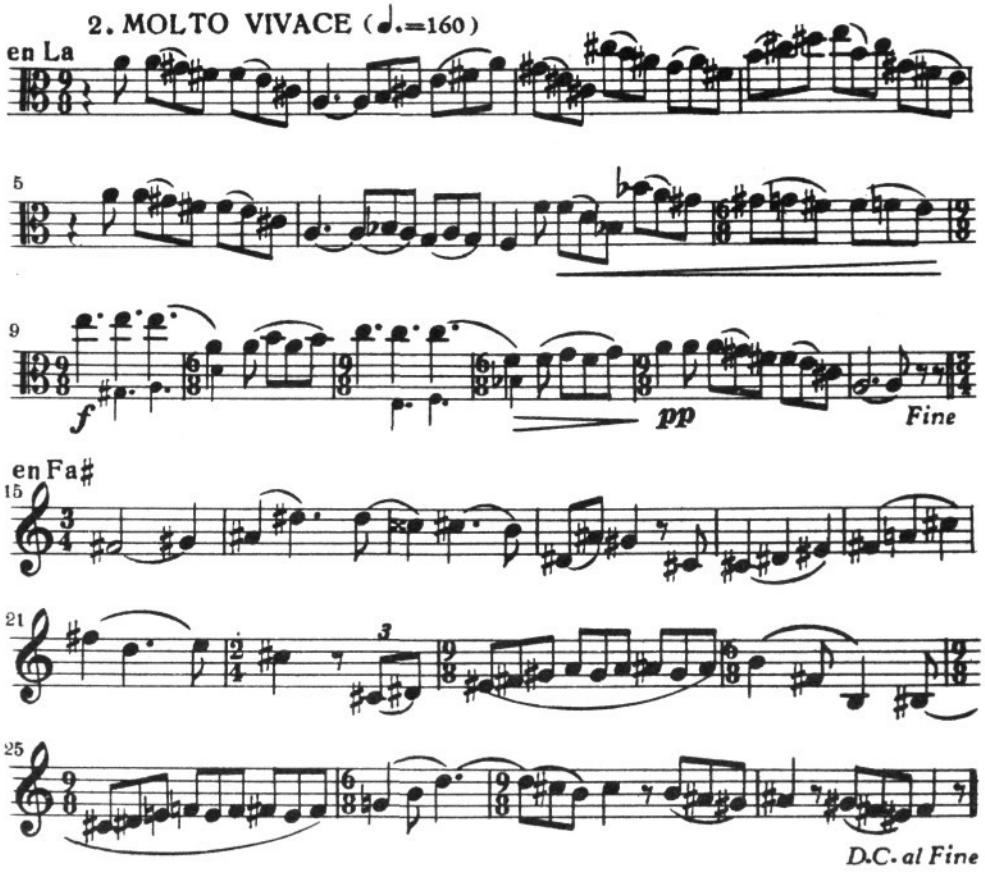
1. Andante
2. Molto vivace

Márquense en primer lugar todos los lugares donde se puedan aplicar dominantes auxiliares. Determínese luego bajo qué sonidos de la melodía dada se habrán de colocar las armonías tonales principales. Ahora bien, comparando entonces estas dos series de armonías imaginarias, se verificará fácilmente cuántos miembros de la primera se pueden utilizar para apoyar a la segunda. Dado que debemos cuidar ante todo la claridad del concepto tonal, no podemos incorporar demasiados acordes de la primera serie a nuestro plan total porque obtendrían la supremacía y hasta desvalorizarían las armonías principales. Aún con un empleo reducido de las dominantes "auxiliares", éstas siempre causan bruscas sacudidas tonales. Son representantes típicos de delirios de grandeza tonales; tratan de aparentar algo que no son; emplean los medios de la modulación, pero no poseen la fuerza como para convencer como tal. El efecto de oscilaciones tonales rápidas, sin cambio de la dirección tonal principal, recuerda a un vehículo que circula por la calle en forma zigzagueante, en vez de avanzar en línea recta o describir curvas bien trazadas. Aplicadas con exceso, las dominantes "auxiliares" sugieren disposiciones tonales de la música de segundo o tercer orden del siglo pasado, o —provistas de las melodías correspondientes— piezas para entretenimiento, sentimentales y melosas, de hoy en día, que en sentido tonal no son generalmente otra cosa que cadenas enteras de dominantes "auxiliares". Estos estilos musicales evidencian claramente cómo un medio compositorio bueno y útil, pero no aplicable a todos los casos, se torna pobre, ridículo y repugnante, cuando se lo emplea en demasía. Como práctica podemos, sin embargo, probar en las piezas que siguen, hasta qué punto puede el empleo repetido de dominantes auxiliares reforzar la construcción para contribuir así a una mejor comprensión, y cuándo empieza a deslizarse como mero floreo petulante e inconsistente.

En la primera pieza, diferénciense claramente las secciones formales mediante arreglos diferentes de la parte del piano. Luego de la primera presentación del material principal, los compases 11 - 19 requieren un tratamiento distinto. A partir del compás 20, vuélvase al estilo (modificado)del material principal. Los compases a partir del Nº 32 han de ser considerados como "Coda". Se debe indicar con toda exactitud la dinámica.

También en la segunda pieza debemos diferenciar ambas partes nítidamente, mediante un tratamiento distinto de la parte del piano La voz dada ha de quedar totalmente a cargo de la viola; también en el "da capo" toca tal como indicado. El piano, en cambio, toca como "da capo" la melodía de la segunda parte, provista de acompañamiento, pero esta vez transportada a la tónica "La".





Tres Scherzi para trombón y piano

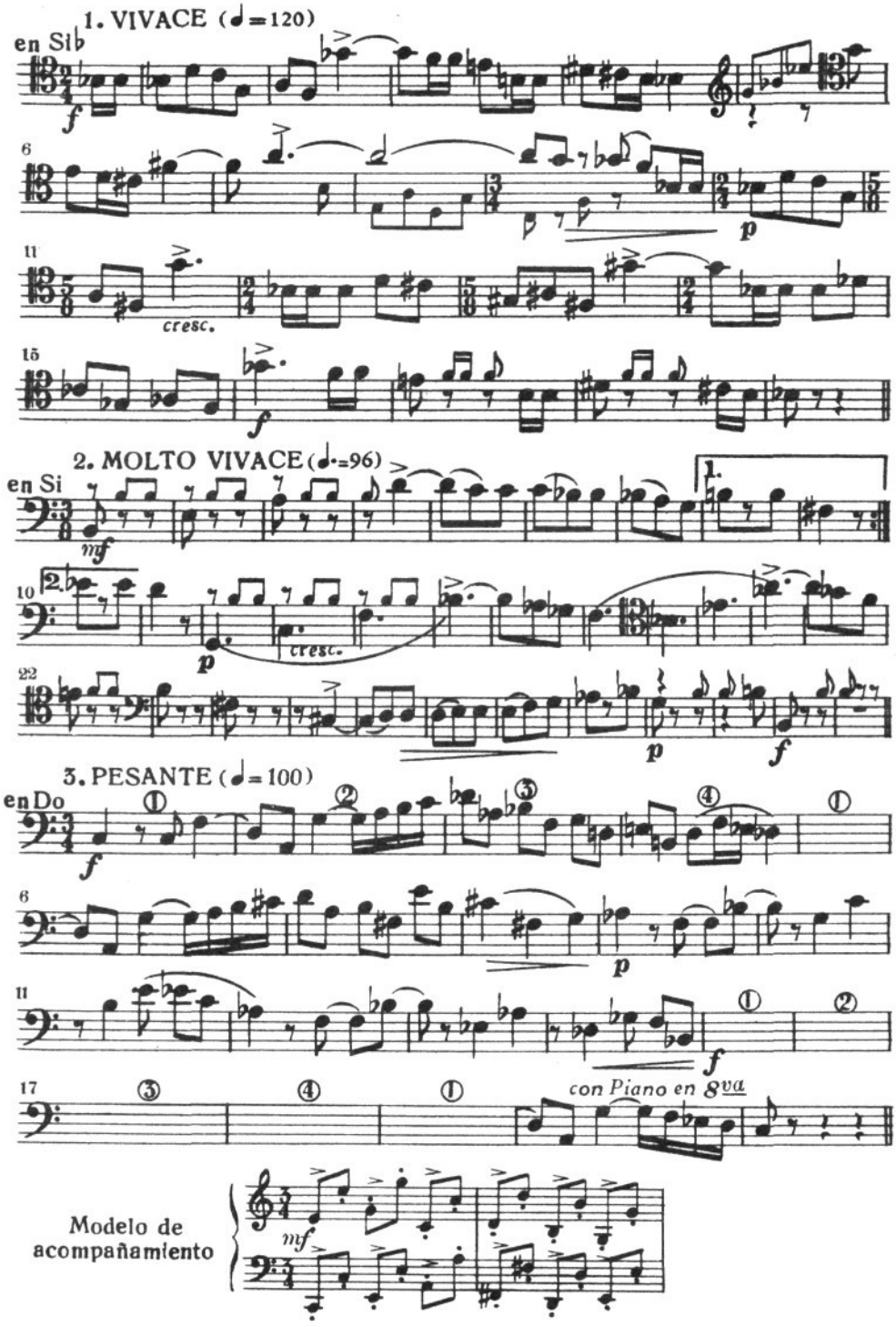
Lo indicado respecto de la realización de las piezas precedentes vale también en este caso.

En los compases 4 y 18 de la primera pieza se ha de considerar el acorde de *Si* como acorde napolitano (es decir, en realidad como *Do*♭).

En la segunda pieza se deben trasladar las progresiones dominante "auxiliar" - tónica "auxiliar" principalmente a las figuras compuestas por dos corcheas 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 dadas como acompañamiento.

El modelo de acompañamiento propuesto en la tercera pieza *no se aplica* a los compases 9 - 14.

Está demás decir que también en este caso debemos considerar la ejecución de las piezas terminadas como base para un juicio definitivo. De no hallarse un trombón a mano, trátese de tocarlas en algún otro instrumento.


1. VIVACE (♩=120)
en Sib
f
6
p
11
cresc.
15
f
2. MOLTO VIVACE (♩.=96)
en Si
mf
1.
10
2.
p
cresc.
22
p
f
3. PESANTE (♩=100)
en Do
f
6
p
11
f
17
con Piano en 8va
Modelo de acompañamiento
mf

QUINTO EJERCICIO

Los acordes que agregaremos en este ejercicio, es decir aquellos que se introducen en una tonalidad por medio de la llamada alteración ampliada o cromática, se explican, en la mayoría de los tratados de armonía, en la siguiente forma:

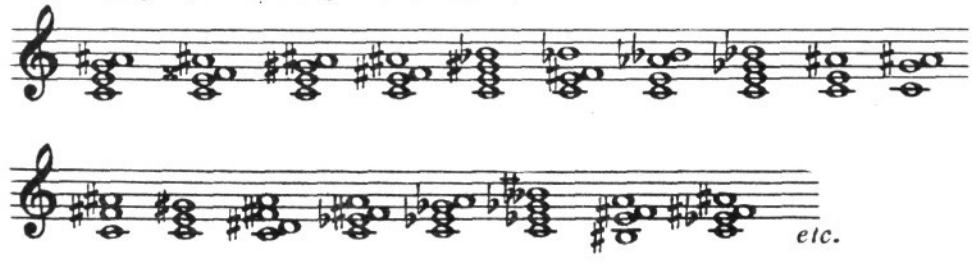
"Cada sonido de una tonalidad puede ser alterado cromáticamente, y los nuevos sonidos así obtenidos pueden llegar a ser partes integrantes de acordes que se consideran pertenecientes a la tonalidad.

Estos acordes deben concordar con el principio fundamental de la armonía tradicional según el cual cada acorde debe dejarse reducir a una posición cerrada consistente en terceras superpuestas de cualquier clase, y que, por lo tanto, forma en su esencia uno de los tipos de acordes fundamentales con los cuales comenzamos nuestros ejercicios de armonía: acordes de tres voces (4 tipos), acordes de 7ª de dominante, acordes de 7ª secundarios, y acordes de 9ª. Si sometemos estos acordes "alterados" a las operaciones con las que tratamos los acordes originales —es decir, inversión, reemplazo de un sonido del acorde por sonido vecino, empleo como dominante "auxiliar"— obtenemos el completo arsenal de este estilo postrero del desarrollo tradicional armónico y tonal.

Esta no es la oportunidad para hacer resaltar los defectos de la técnica de alteraciones y su fundamentación teórica. Baste constatar que casi todos los acordes que siguen las direcciones arriba mencionadas, no son más que derivados y variantes del acorde de séptima de dominante. Esta definición concisa y completa —que, dicho sea de paso, ya fuera enunciada en el siglo XVIII, pero que, como muchas otras interpretaciones claras de procesos armónicos, ha caído al olvido sin pena ni gloria en favor de explicaciones borrosas —ha sido utilizada en la "Armonía Tradicional", parte I, y remito al lector al capítulo XIII de la misma. En ese capítulo se describen los métodos de su derivación y aplicación.

Aún así, repitamos aquí el cuadro de los acordes allí presentados.

en *Do* mayor, en cada grado cromático

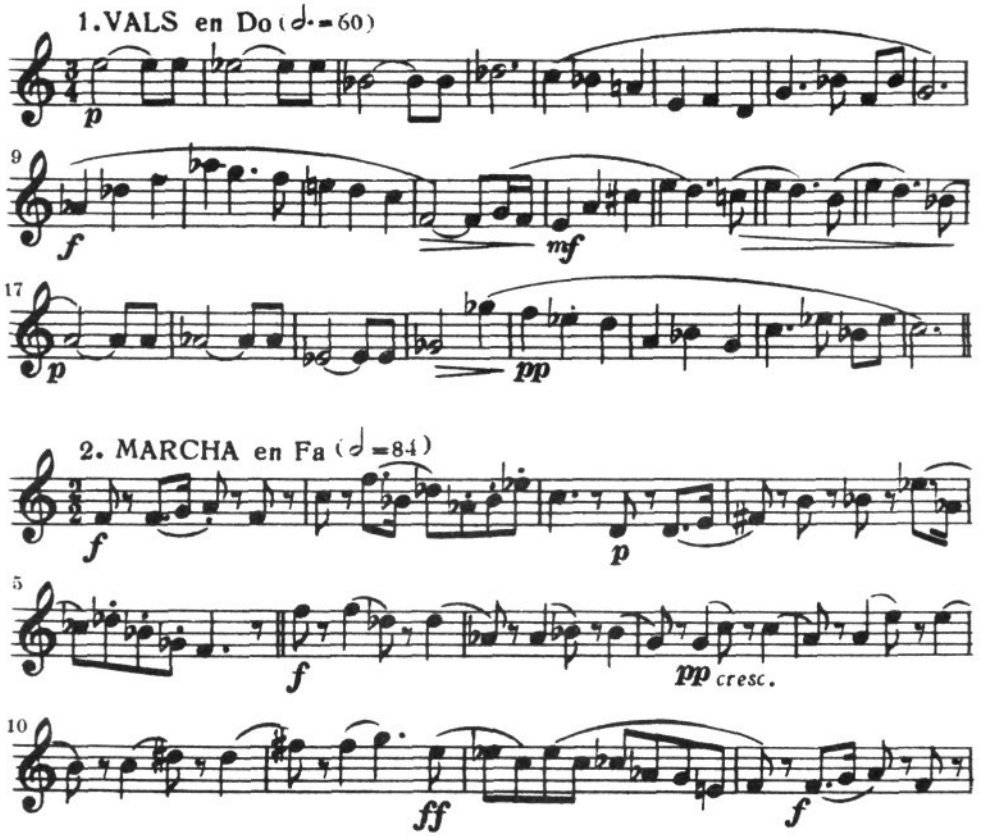


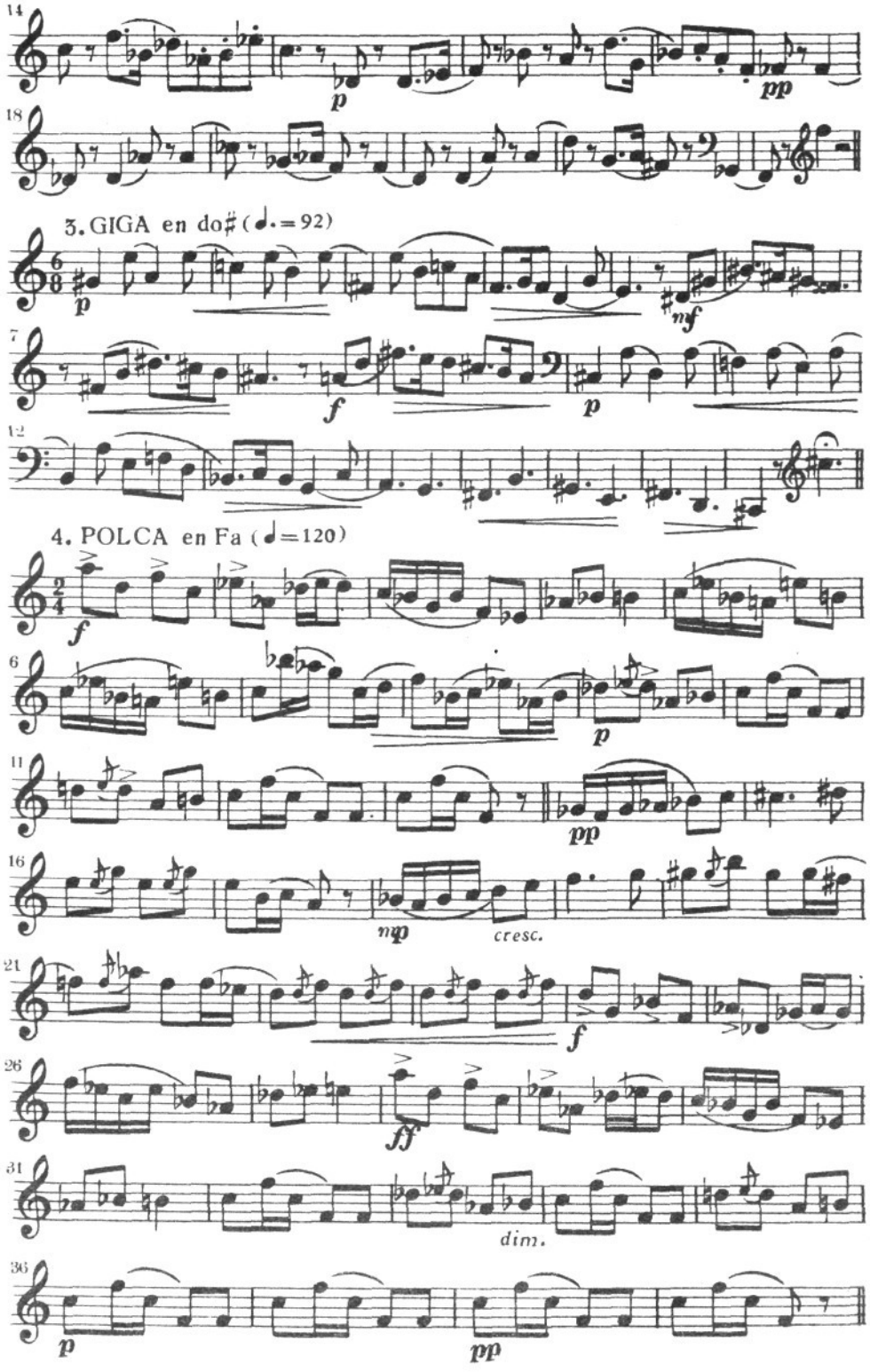
Otros acordes más pueden construirse de la manera indicada; sin embargo, ellos no representan sino variantes —en cuanto a notación—, de acordes ya conocidos. Por cierto que existen más allá de éstos una gran cantidad de acordes que no quedan comprendidos dentro del método descripto. La armonía tradicional no logra ofrecer reglas satisfactorias ni para su construcción ni para su empleo. Quien los quiera usar, deberá confiar en su instinto musical —un procedimiento que no lleva necesariamente a un resultado convincente— o buscar algún sistema cuyo alcance sea mayor que nuestros métodos actuales y comprenda así *todos* los acordes posibles, para explicarlos y ordenarlos. En todo caso, no hay en este tratado de armonía *tradicional* lugar para tales acordes.

Bailes en miniatura para piano

Tampoco aquí está permitida aún la modulación —es decir, la presentación de tónicas nuevas, definidamente autónomas.

Escríbase, en primer lugar, un bajo fluido, para completar luego los sonidos restantes de la armonía.




14
p
pp
18
3. GIGA en do♯ (♩.=92)
6/8
p
mf
7
f
p
12
4. POLCA en Fa (♩=120)
2/4
f
6
p
11
pp
16
mp
cresc.
21
f
26
ff
31
dim.
36
p
pp

Tres piezas para armonio

Melancolía
Scherzando
Resignación

¿¡¿¡Armonio!?!? ¿No somos acaso músicos de cultura, y no tenemos a nuestra disposición acaso instrumentos mejores, más fidedignos, que se presten mejor para ejercicios musicales serios, que este fuelle primitivo?

Sinceramente, debo confesar que considero el armonio como un instrumento de aprendizaje de primerísimo orden; hasta me parece casi indispensable para fines instructivos. Y no es que me refiera a un armonio con 6 o más registros y diversos mecanismos auxiliares, sino al instrumento en su forma más modesta, sin registros y sin otro aditamento que una sola rodillera de expresión —tal como prolonga su existencia como descendiente más sencillo del antiguo órgano portátil, despreciado por el músico, y vegetando únicamente entre aficionados sentimentales o en capillas humildes de las más pequeñas comunidades. Por cierto, le falta prácticamente todo lo necesario para asegurarle una aceptación en las filas de los instrumentos musicales "decentes". Pero posee, sin embargo, dos cualidades que le ofrecen al estudiante de armonía y composición mayor penetración en la combinación de sonidos y de acordes que cualquier piano o conjunto instrumental: sus sonidos se mantienen con igual fuerza, y no se dejan influir por acentos.

Elogiar las imperfecciones de un instrumento tan pobre ¿significa acaso predicar la virtud de la pobreza y el valor moral del ascetismo al que vive en la opulencia? Podríamos responder con esta otra pregunta: ¿Por qué no, si con ello se beneficia el desarrollo del individuo y el bien general?

Los sonidos del armonio, que se mantienen siempre con idéntica fuerza, nos dan todos los acordes durante su entera duración con un mismo e invariable volumen sonoro. Otros instrumentos (con la excepción del órgano) no hacen tal cosa. O bien subordinan la fuerza y la expresión de los sonidos integrantes del acorde de diversas maneras a las exigencias de la conducción de voces y otros factores de ejecución, o bien sus sonidos disminuyen rápidamente en intensidad, luego del ataque inicial penetrante —como ocurre en el piano—. En ambos casos, un acorde está sujeto a constantes modificaciones de estructura durante su resonancia. Durezas armónicas se hacen plausibles mediante timbre, dinámica, vibrato, etc.; acordes insípidos, inexpresivos, se sazonan y se elevan a efectos intensivos por medio de recursos similares

De ello resulta que lo que según nuestra costumbre sentimos como efecto armónico o tonal simple, es en realidad una conjunción complicada y de ningún modo constante de muy diversos factores. Pero para el entendimiento de las armonías y sus posibilidades, es de suma importancia tenerlas ante nosotros libres de todo ingrediente extraño, y listas para su experimentación. Para este fin, es el armonio el instrumento ideal. Un acorde que comience como conjunto desagradable de sonidos suena en todo su horror, e inmodificado, hasta la aparición del próximo. Del mismo modo, un acorde agradable permanece agradablemente audible. Las armonías resuenan en inequívoca desnudez; no podemos ni quitarles ni agregarles nada.

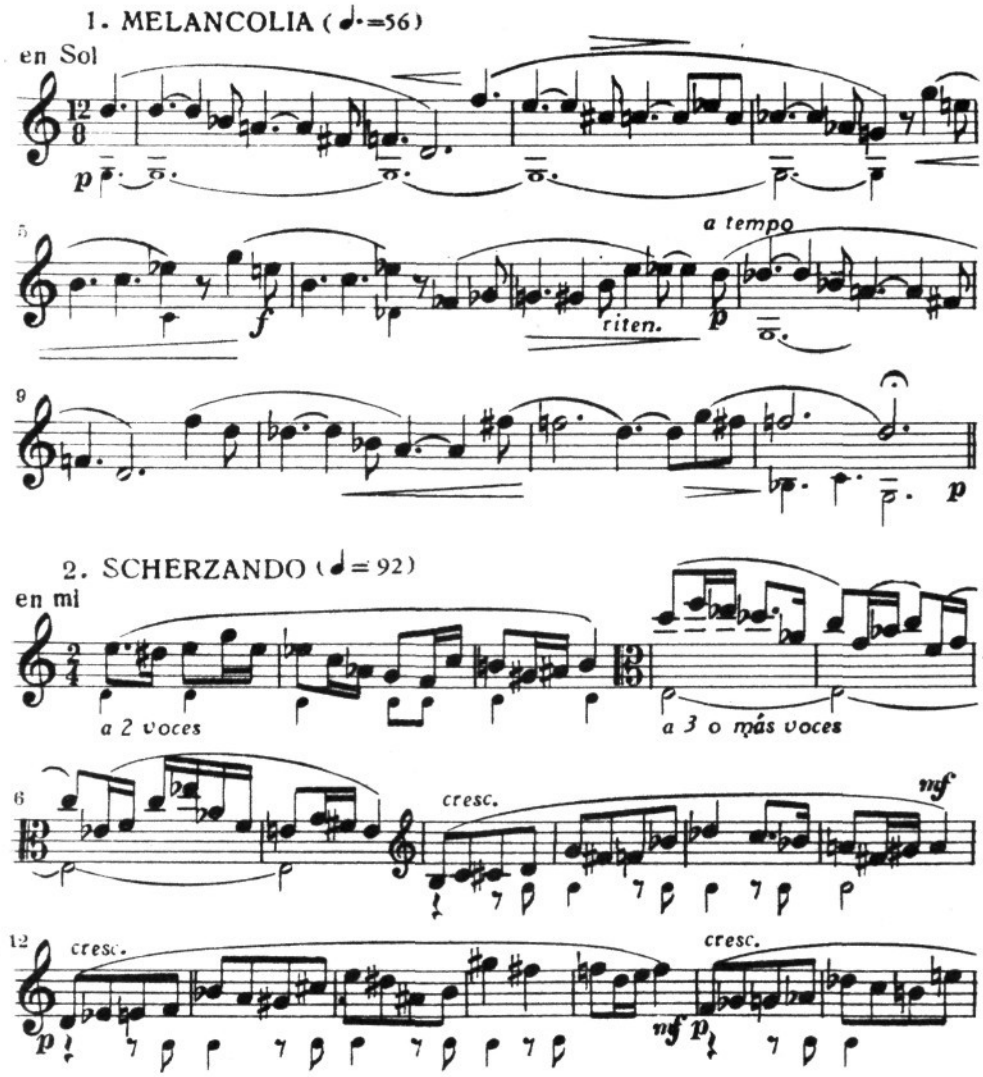
De mayor importancia aún es la imposibilidad de una ejecución acentuada en el armonio. Como músicos prácticos, estamos sumamente enviciados. Todo lo que escuchamos, tocamos, y cantamos, se halla en casi todos los casos claramente articulado según su estructura métrica. La forma y sus partes, hasta su alternancia primitiva y última entre tiempos fuertes y débiles, está comprendida en una red de grados que la subdividen a semejanza de una carta geográfica sobre un mapamundi; éstos nos permiten saber en cualquier momento, con exactitud, qué parte de una forma acabamos de alcanzar. Si bien esta constante información es provechosa para la comprensión de la música tanto para quien la escucha como para quien la ejecuta, nos ha llevado con el transcurso del tiempo a una dependencia de la subdivisión métrica tal, que nos resulta prácticamente imposible captar melodías sin indicación métrica, y menos aún comprender formas mayores sin indicaciones precisas de acentuación. Del mismo modo ya casi no podemos escuchar líneas melódicas sin agregar inconscientemente las armonías. El armonio, con su neutralidad inexpresiva, puede, si lo comprendemos correctamente y lo aplicamos convenientemente, volver a hacer de la métrica y del ritmo nuestros siervos (tal como debería ser por naturaleza, y como lo fué en épocas pasadas), en vez de permitir que nos precipitemos, acosados y como esclavos encadenados con las ataduras de una acentuación eternamente regular.

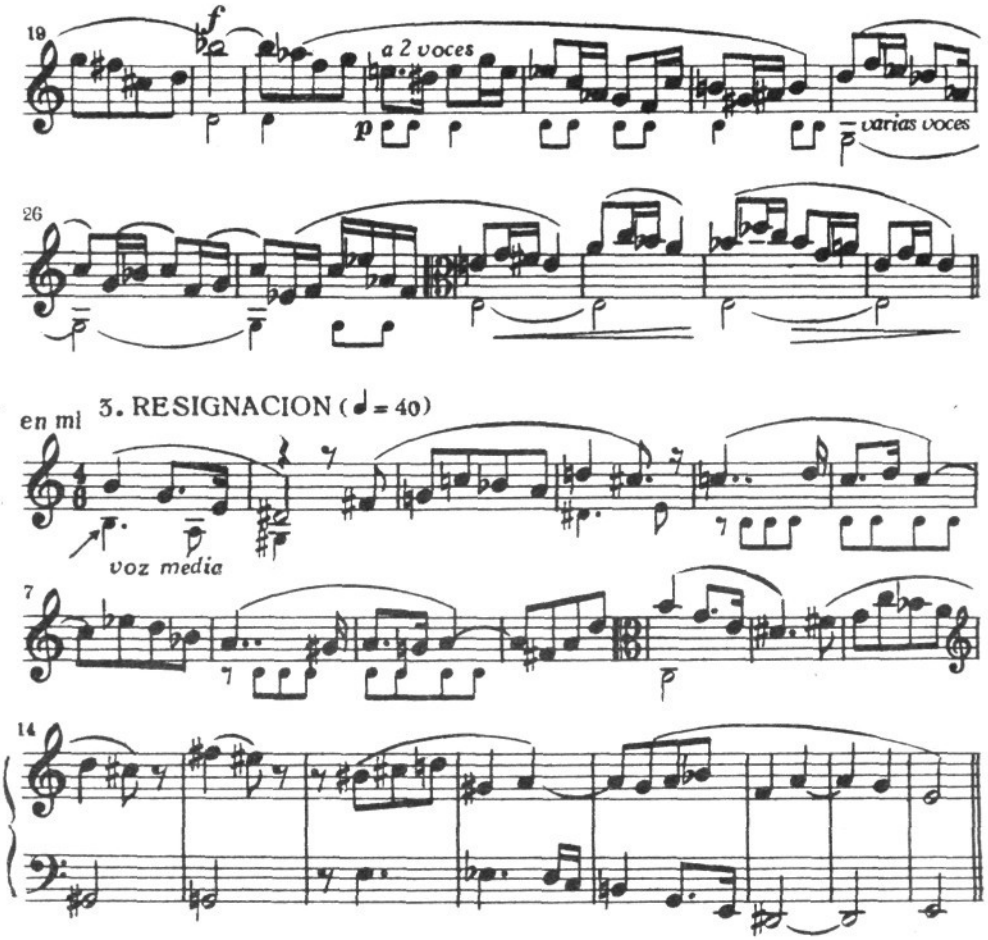
Hasta cierto punto puede llegar a imitarse en el armonio un tipo de acentuación: aquel que se produce mediante el mero aumento de volumen (acento dinámico). No me refiero aquí a la apertura de una pequeña celosía por intermedio de la rodillera de expresión —este agregado insignficante no tiene una influencia esencial sobre la ejecución del instrumento La dinámica debe ser reemplazada más bien por cantidad; por incremento, no del volumen, sino del número de sonidos. Un acento rítmico o melódico de la forma debe por lo tanto ser expresado mediante un acorde que contenga una cantidad mayor de sonidos que sus vecinos no acentuados. De ahí que el responsable directo de la aclaración definitiva de la forma sea el compositor, y no, como en todos los demás casos, el ejecutante.

No quisiera aparecer aquí como un tonto que en la alegría que le causa su manía, se transforma en su profeta, y pese a todas las ventajas, pasa completamente por alto lo primitivo y la limitación práctica —por no decir su casi inutilidad— innegable. Pero yo quisiera aconsejar al que duda, que siga alguna vez, con cierta dedicación, los razonamientos expuestos, para luego elaborar las piezas y tocarlas con oído sumamente crítico. El que sigue estas indicaciones seriamente, se sorprenderá de la dificultad del ejercicio, y estoy seguro que no habrá de conformarse con esta única tentativa. ¡Se debería hacer de la composición para armonio, lo mismo que del arreglo coral, un ejercicio constante en la enseñanza de la composición musical! (Por supuesto, un órgano cumple idéntica función, pero ¡qué clase de composición tiene un órgano constantemente a su disposición!)

Trataremos de aprovechar al máximo el limitado material expresivo ofrecido por el armonio, y extraer del mismo la mayor expresión posible. Nuestra primera pieza ha de sumir al oyente en un estado de la más honda melancolía, la segunda lo ha de amenizar, y la tercera le deberá sugerir una triste resignación. Resulta difícil describir en qué forma lograremos convencer a un escucha fácilmente dispuesto a tales estados de ánimo, cuáles han de ser los medios técnicos específicos dentro de nuestro material de acordes dado, que conduzcan con cierta seguridad a los estados de ánimo mencionados. Si bien sería posible determinar esto mediante extensos. experimentos psicológicos y compositorios, dejemos la experimentación librada al alumno, para que se dé cuenta qué deberá escribir y cómo lo ha de hacer. Parecerá quizás desleal dejarlo librado a sí mismo sorpresivamente, pero desde el momento en que deja atrás lo estrictamente técnico, para lanzarse más hacia los efectos emocionales de la música, tendrá que confiar cada vez más, como todos los músicos anteriores a él, en su imaginación creadora, o habrá de dejarse estimular cada vez más por modelos preexistentes. Sea cual fuera el método por él elegido, deberá tener siempre presente, durante estos trabajos, el efecto anímico a lograr, y tendrá que adaptar totalmente al mismo la disposición técnica del material. La asociación de un instrumento tan ridículo como es un armonio con el estado anímico sublime de la resignación es, lógicamente, demasiado grotesca como para ser tomada realmente en serio. Pero, por otro lado, si el fin (o por lo menos el efecto inevitable) de la música es el de suscitar en el oyente algún sentimiento, no se comprende por qué no puede ello ocurrir con cualquier material productor de sonidos, con tal que éste se deje influir de algún modo en tal sentido (lo cual no sería tan fácil en el caso del xilofón, por ejemplo). Si logramos alcanzar esa finalidad con nuestro armonio, entonces es de suponer que habrá de ser tanto más fácil hacerlo con medios más flexibles y más expresivos.

Inevitablemente, nuestras piezas se asemejarán, en sentido armónico-tonal, a esos centenares de composiciones expresivas herederas del lenguaje armónico del "Tristán". Ello no radica en nuestro deseo de imitación, ni en el de aquellos compositores que han escrito tales piezas antes que nosotros, sino simplemente en el hecho de que la contínua aplicación de acordes "alterados" con carácter de dominante siempre produce esta clase de expresión. Aquello que se sintió originariamente como tan · "moderno" y prometedor, resulta pues ser sólo un medio técnico de muy limitados efectos. Pese a ello, es aconsejable compenetrarse alguna vez de este estilo, para ejercitarse aunque sólo fuese para conocer perfectamente, a través de la exageración, aquello que en última instancia deseamos quizá evitar, y para escapar del peligro de convertirse inesperadamente en víctima de progresiones armónicas cuyo efecto no se previó por falta de experiencia práctica.





SEXTO EJERCICIO

A partir de este momento tenemos a nuestra disposición el material íntegro de la armonía tradicional (inclusive la modulación). Respecto de la técnica de modulación, véase cap. 14 y 15 de la "Armonía Tradicional", parte I.

Suite para orquesta de cuerdas

Presto
Arioso
Minué
Final. Prestissimo

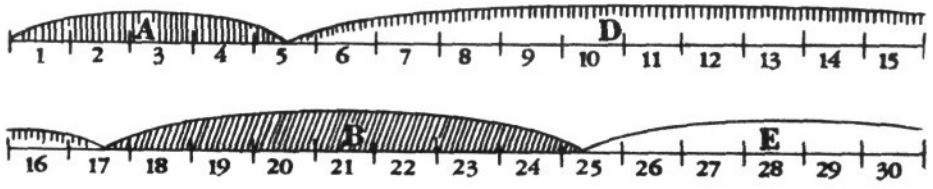
La pieza deberá ser escrita sobre cinco pentagramas para el conjunto tradicional de cuerdas (dos violines, violas, violoncelos y contrabajos).

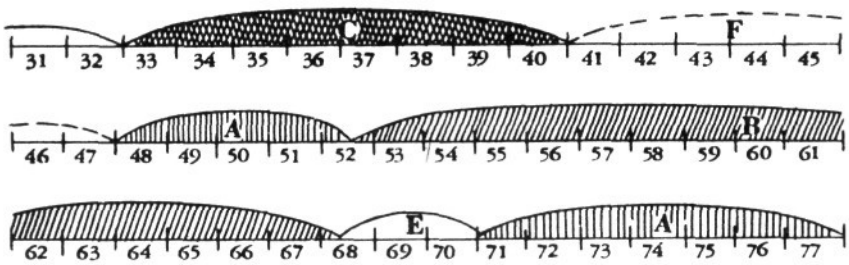
Antes de comenzar a trabajar, léanse cuidadosamente las indicaciones que siguen y familiarícese el alumno a fondo con la forma de pensar que las fundamenta. Esto es indispensable, si se desea resolver los problemas dados en forma correcta.

A continuación describo el método de trabajo aplicado a un sólo movimiento (el primero de esta Suite); lo hago tanto más exacta y detalladamente, cuanto que se habrá de seguir el mismo proceso en cada uno de los siguientes ejemplos.

Para muchos lectores quizá no se justifique el esfuerzo en relación al resultado musical bastante limitado —más aún en vista de que este libro pretende ocuparse de cuestiones de armonía tradicional; y, evidentemente, nada de todas estas consideraciones y manipulaciones exageradas que aquí ofrecemos se puede hallar en los tratados corrientes. Otros acaso sientan como molesta o aún ofensiva la penetración de lo extremadamente técnico en la esfera íntima de su propia imaginación armónico-tonal. Por supuesto me doy perfecta cuenta de tales objeciones, pero las rechazo de plano. Conozco suficientemente tanto la faz de inspiración como el aspecto técnico del trabajo de composición, como para saber que semejantes argumentos son sólo escapatorias y excusas de aquellos que jamás han examinado a fondo sus propias ideas musicales y que nunca alcanzaron una técnica depurada en sus trabajos. Quien ve impedido su trabajo por consideraciones de orden técnico, simplemente no tiene suficientes conocimientos. La buena inspiración no puede de ningún modo ser desmejorada por una técnica lo más amplia posible, una técnica que se ha vuelto inconsciente mediante práctica constante; por el contrario, únicamente de ésta forma puede alcanzar la plenitud de sus posibilidades. Lo que aquí se describe no es más que un intento de hacer conscientes los muchos procesos en el trabajo de composición que, si bien comúnmente suelen ser efectuados, nunca están sujetos, en su fundamentación, al veredicto de una reflexión consciente. En modo alguno se profana con ello santuarios privados, sino que simplemente se reducen las fuentes de errores.

Forma. La composición que aquí consideramos consta de cinco elementos formales, cada uno de los cuales se diferencia de los demás por su carácter, expresión, función formal y tratamiento técnico.





El primer tema "A" aparece tres veces (compases 1 - 5, 48 - 52, 71 - 77). Es el material formal más importante de la composición, debido a su estructura melódica, su posición, y su energía exterior e interior. En todos los casos en que aparece, conserva, pese a cambios en la dinámica, todos sus rasgos característicos.

Casi de la misma importancia, si bien de expresión distinta, es "B" (el segundo tema). Aparece primeramente como triple repetición de una frase melódica (compases 17 - 25). En su segunda aparición (compases 52 - 68), aunque apenas aparece algo cambiado en su expresión, se halla ampliado a una extensión de 16 blancas, y es presentado dos veces. El material "C", íntimamente relacionado con el tema principal "A", se constituye en el punto álgido del movimiento; es citado tres veces y cada vez con significación tonal distinta.

Los tres grupos de material restantes son de menor importancia. El grupo "D" llena el espacio entre el primer tema y el segundo. Utiliza material motívico proveniente del primer tema, y de ahí que su función sea la de familiarizar al oyente aún más con el material principal, para alejarlo también ,al mismo tiempo, de él. El grupo "E", que aparece dos veces (compases 25 - 33, 68 - 70) no es más que un eslabón de transición, y por ello no tiene caracterización melódica alguna. Su impulso lineal lo obtiene por medio de la contínua repetición de un solo motivo de dos notas.

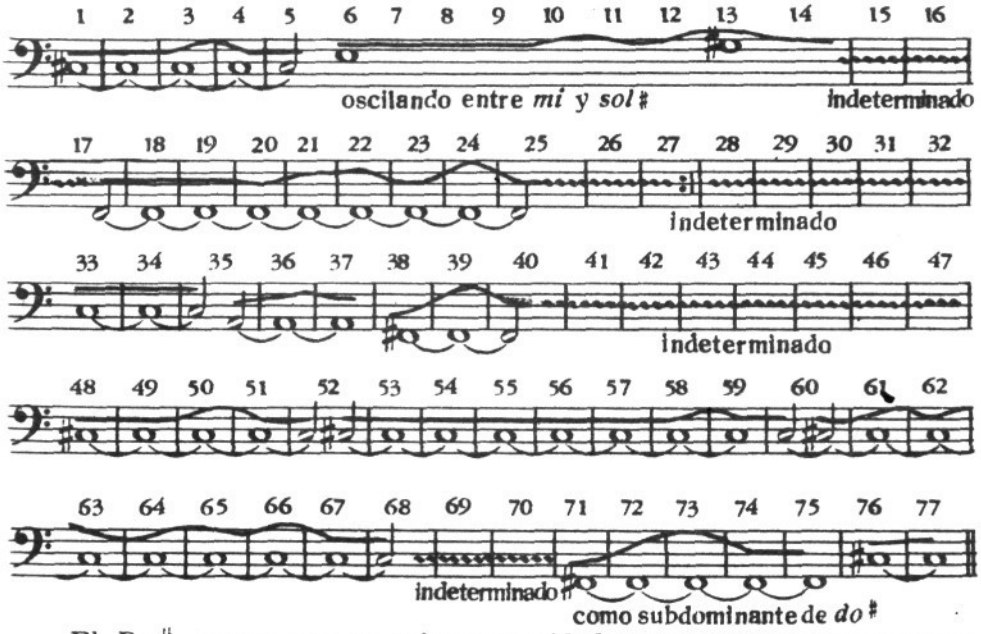
Aún de menor independencia es el eslabón "F" al cual le corresponde meramente la función de un breve descanso entre dos grupos de material más significativos.

Tonalidad. Una tonalidad es la suma total de armonías que nuestro oído analítico logra relacionar con una armonía central (tónica). Para poder ser considerada como un grupo tonal comprensible en sí mismo, una sucesión armónica debe estar dispuesta de tal forma que la armonía destinada a tónica obtenga el predominio sobre las demás armonías, mediante cadencias, posición favorable, reapariciones repetidas y apoyo por parte de armonías emparentadas.

La tonalidad total de una pieza se compone de una cantidad de grupos tonales individuales, unidos por modulaciones más o menos extensas. Se modula mediante la aplicación de grupos armónicos cuya pertenencia, tanto a la tonalidad de la que se parte como a la tonalidad constituída en meta, es perfectamente comprensible. Estos eslabones intermedios comunes pueden, en ciertas ocasiones, ser reducidos a un solo acorde, y en algunos casos especiales puede ser aconsejable una aparente falta de ligazón entre dos tonalidades.

Nuestra pieza consta en parte de tramos en los cuales debe aparecer una tonalidad con toda decisión, y en parte de tramos que, por su indecisión tonal, contrastan con el diseño tonal estable de los primeros. Pero aún en esas partes tonalmente más débiles podemos todavía hallar tónicas; sólo que se siguen unas a otras con tanta rapidez que resulta difícil relacionarlas con un común denominador tonal más elevado. (Si se quisiera emplear en una pieza exclusivamente esta clase de material tonal, se estaría en la situación del arquitecto que trata de construir paredes y vigas con una masa gelatinosa).

El esquema siguiente ilustra gráficamente la disposición tonal de nuestra composición.



El *Do*♯ ocupa, por su misma cantidad y su posición preeminente al principio y al final, el lugar de privilegio. Como debido a ello se impone como tónica, tendría poco sentido tratar de negarle, con otros medios, esta preeminencia. Por el contrario, trátese de proporcionarle todavía un respaldo sólido mediante sus tonos emparentados, y además, háganse aparecer armonías aisladas de *Do*♯ también en los tramos considerados como "indeterminados".

La tonalidad que sigue en importancia es *Fa* (compases 17 - 25). También ésta debe ser bien afirmada.

Tramos menores de solidez tonal se encuentran asimismo, en la mitad de la pieza, en *Do*, *La* y *Fa* ♯ (compases 33 - 40). Otro grupo en *Fa* ♯, al final de la pieza (71 - 77) no debería producir un efecto demasiado autónomo. Trátese en lo posible de otorgar a este *Fa* ♯ el efecto de subdominante del *Do* ♯ final, lo que se puede conseguir por medio de acordes de *Do* ♯ menor y *Sol* ♯ menor (pese al *Sol* de la melodía) o sinó, aún sólo mediante los sonidos *Do* ♯ y *Sol* ♯ en otros acordes.

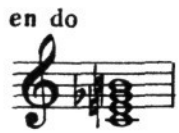
Los compases 6 - 14 han de dejar sin resolver la cuestión de si se siente la tónica *Mi* o *Sol* ♯ como predominante, y en los demás tramos, repetimos, no hace falta una tonalidad clara.

Amplitud de oscilación tonal. Con este término designamos el grado de tensión tonal que existe, dentro de un grupo consolidado en sí mismo, entre la tónica y todo acorde que entra en relaciones con ella. Las armonías más íntimamente relacionadas con la tónica (I V I, I VI IV I, ...) sólo producen pequeñas oscilaciones de amplitud. Las oscilaciones más amplias que podemos alcanzar con el material a nuestra disposición se hallan representadas por dominantes auxiliares delante de acordes alterados. Una mirada a los primeros cinco compases de nuestra pieza demostrará el significado de lo dicho.

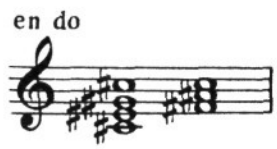
Las dos voces indicadas exigen acordes que se mantienen, en los primeros dos compases, en las regiones de cercano parentesco tonal con *Do* ♯ menor (I, VI, IV ...), pero que, a partir del tercer compás, oscilan más ampliamente con acordes alterados y sus dominantes. Las líneas gruesas dibujadas en nuestro plan de evolución tonal demuestran, aproximadamente, cómo deberán ordenarse las oscilaciones tonales: la dirección horizontal significa ninguna o sólo pequeñas oscilaciones, y el grado de desviación de la recta muestra el grado de desviación de la tónica correspondiente. Los lugares que aparecen en la tonalidad total como puntos de descanso acabados en sí mismos —como el caso del *Do* ♯ de los compases 46 - 68, o el *Fa* (17 - 25)— obtienen, mediante los distintos grados de oscilación, la necesaria variedad dentro del dominio de la tónica. En este caso, así como en la aplicación de todos los factores técnicos siguientes, siempre vale la regla que dice: Si debe primar un elemento de la composición, redúzcanse los demás.

En las partes marcadas "indeterminado", no hay indicación de oscilaciones tonales. Ya que en ellas no es dable distinguir con exactitud cuál de las tónicas vale en ese momento, es menor aún la posibilidad de determinar la desviación de la misma.

Declive armónico. Este indica la diferencia de tensión entre las armonías individuales: la armonía de menor tensión es el acorde mayor, la de mayor tensión, dentro de nuestro material tradicional, son las deformaciones del acorde de séptima de dominante (V_9 especialmente en menor, V^{13}_{7}, acordes de la alteración ampliada). El declive armónico no es idéntico a la oscilación tonal, si bien evidentemente uno no se concibe sin la otra en el efecto tonal total. Acordes de pequeña amplitud de oscilación pueden tener un declive armónico alto, como por ejemplo, un acorde sobre tónica que configure una armonía complicada.



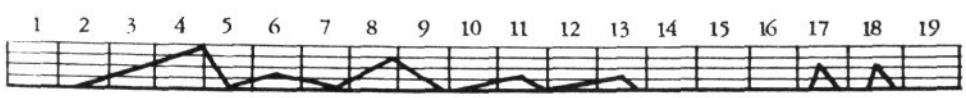
Por otro lado, es posible conseguir una oscilación tonal muy amplia mediante armonías muy sencillas.

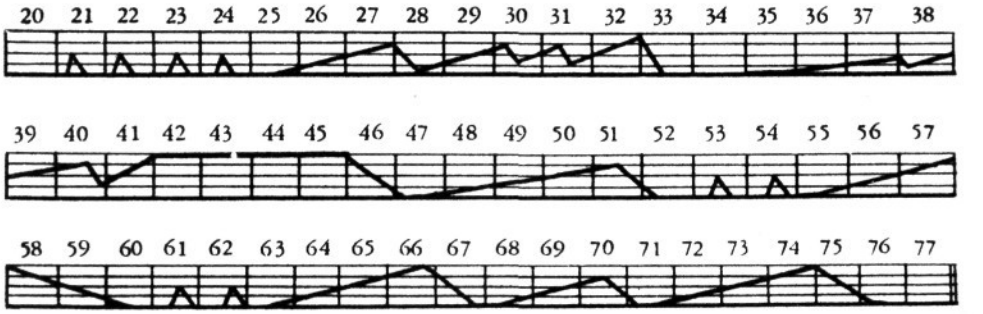


Los sonidos ajenos al acorde se dejan simplemente de lado en el cálculo del valor del declive. Acostúmbrese el alumno a calcular cuidadosamente el declive armónico. Acordes más tensos no deberían aparecer solamente porque resultan sin esfuerzo de la conducción de las voces, y una distensión repentina, luego de una sucesión de acordes de alta tensión, sólo es aconsejable cuando se considere estéticamente justificado el choque armónico resultante.

Es conveniente ocupar las tónicas de tonalidades con acordes sin tensión. También las subdominantes logran mejor representación a través de ellos. Las dominantes (y más aún la sensible) soportan, en cambio, acordes de alta tensión.

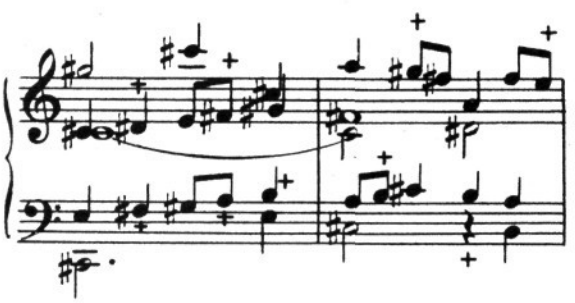
A continuación presentamos un plan de declives cuya realización resulta fácil, en base al esquema tonal anteriormente expuesto.





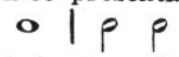
La línea gruesa representa los acordes sin tensión; a partir de ella nos elevamos a declives de distinta altura, cuyo grado de tensión queda indicado por medio de la línea en zig-zag —por supuesto, en la medida en que procesos tan sutiles pueden ser representados gráficamente—.

Densidad armónica. — Este es el último factor que ha de ser calculado en la disposición armónico-tonal de la forma. En este caso se trata de la duración temporal de cada una de las armonías. Por supuesto, ésta no coincide necesariamente con el ritmo ocasionado por el movimiento de las voces y audible como valor temporal de las notas. Si armonizáramos, por ejemplo, los primeros dos compases de nuestra composición de la siguiente manera,



entonces el movimiento rítmico efectivo constaría de los valores:

mientras el movimiento armónico presenta únicamente los valores:



do♯ La Si

Es el "tempo" del movimiento de estos "valores armónicos", el que contamos para calcular la densidad armónica. También en este cálculo dejamos de lado los sonidos ajenos al acorde.

Agreguemos aún al plan del declive armónico arriba indicado un plan de la densidad armónica.

Compases 1—5

6—16

17—24

25—32

33—40

41—47

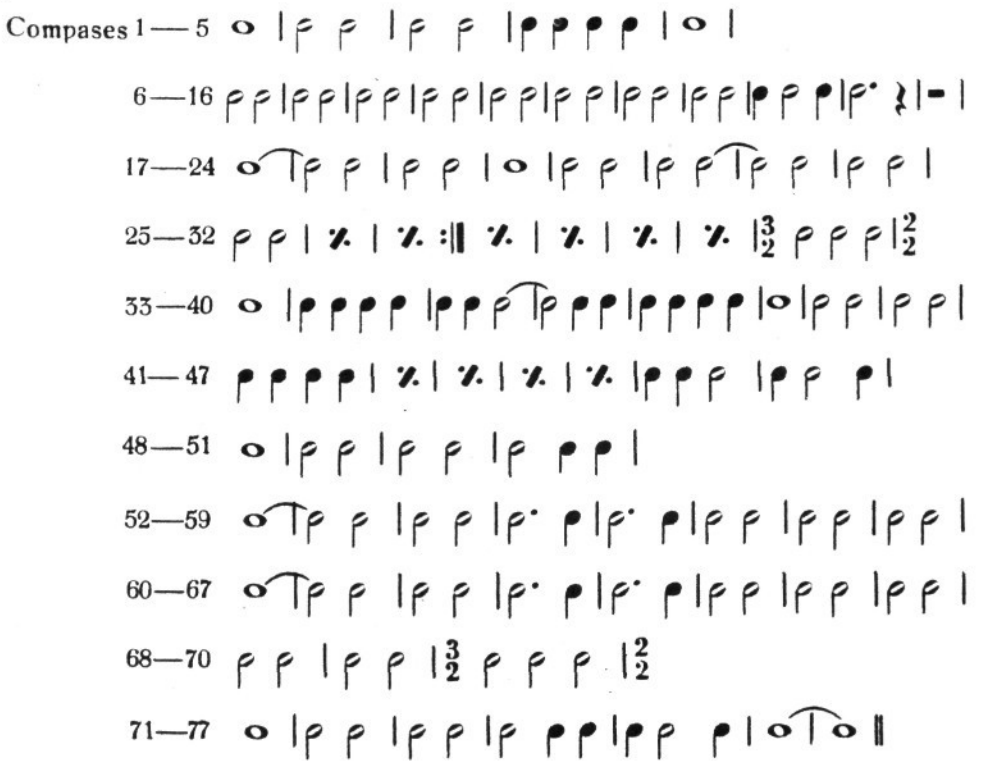
48—51

52—59

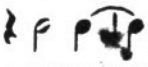
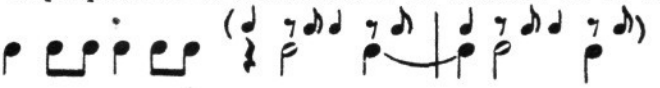
60—67

68—70

71—77



Como se puede ver, se ha provisto a los temas principales con armonías de mayor duración, debido a lo cual ganan en peso y significación, mientras se utilizan las subdivisiones rítmicas (armonías más cortas) para las partes de transición, menos autónomas.

En los compases 25 - 32 y 68 - 70, dése a una de las voces medias el ritmo sincopado  etc., con lo cual el ritmo efectivo de las voces parece superponerse al movimiento en blancas de la densidad armónica. 

Estilo. — En cuanto a la elaboración armónico-tonal de nuestra pieza, dentro de todo lo propuesto hasta este momento, aún nos queda, sin embargo, la elección entre disponer los sonidos primordialmente de acuerdo con consideraciones de orden armónico o melódico —o, dicho en otras palabras—, si deseamos desarrollar la pieza más dentro del estilo homófono o del contrapuntístico.

Ambos extremos —simple armonización en bloques por un lado,

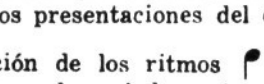
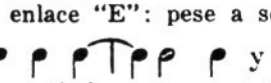
máxima independencia melódica posible de las voces a agregar, por el otro— no parecen factibles en el caso de nuestra pieza.

La estructura, tal como ha quedado delineada por los esquemas indicados, ya es demasiado compleja para una armonización simple. Mediante una simplificación artificial sólo lograríamos desvirtuar la disposición melódica y armónica, ya bastante elaborada. Un estilo netamente contrapuntístico, por otro lado, agregaría aún más complicaciones a esta disposición, imponiendo con ello, en el "tempo" rápido —que ya de por sí no favorece la percepción de voces demasiado autónomas— una pesada carga a la capacidad de comprensión del oyente. Por eso será conveniente elegir, en general, un estilo "medio" entre ambos extremos, para introducir en la pieza un impulso ya más contrapuntístico, ya más homófono, siempre según el carácter y el significado de las distintas partes formales.

La parte "A" podría ser provista de una conducción de voces bastante autónoma en cada una de sus apariciones(tal como fué indicado en ambos compases iniciales que acabamos de mencionar). Sin embargo, ello debe realizarse de tal forma que todos los valores inferiores al esquema dado de la densidad armónica aparezcan unicamente como sonidos ajenos al acorde. De esta manera se combina la movilidad indispensable para esta clase de tema, con la lapidaridad deseable para el material principal de una composición.

Las dos partes "B", en cambio, se mantienen en lo posible libres de líneas autosuficientes; sólo en los compases 60 - 67 puede desarrollarse nuevamente algo más el juego de voces, a fin de prestarle énfasis a la repetición del tema.

El punto culminante "C" necesita mucho movimiento de voces, pero pocas líneas autónomas. De manera que aquí debemos hacer recaer las negras exigidas por el plan de densidad armónica en lo posible sobre sonidos del acorde. La parte "D" puede desarrollarse únicamente en forma homófona, si se la trabaja tal como fué planeada más arriba.

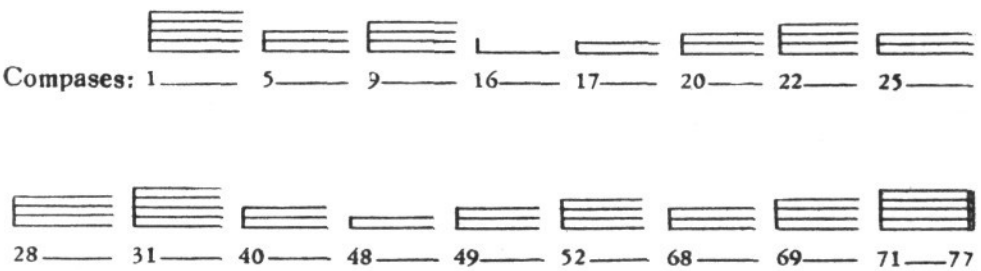
También queda automáticamente determinado el estilo a emplear en las dos presentaciones del enlace "E": pese a ser producido por la combinación de los ritmos  y  , el efecto no es demasiado contrapuntístico, ya que, debido a la disposición melódica limitada, el oyente toma conciencia principalmente de la precipitación rítmica intermitente.

La parte "F", en cambio, debe alcanzar el grado relativamente más alto del trabajo contrapuntístico de esta pieza, a fin de evidenciar claramente el contraste entre el punto culminante y la reaparición del tema principal —los constantes cambios de armonía a distancia de negras que aparecen en el plan de la densidad armónica, apenas si dejan lugar a otra interpretación— de manera que se trata de crear,

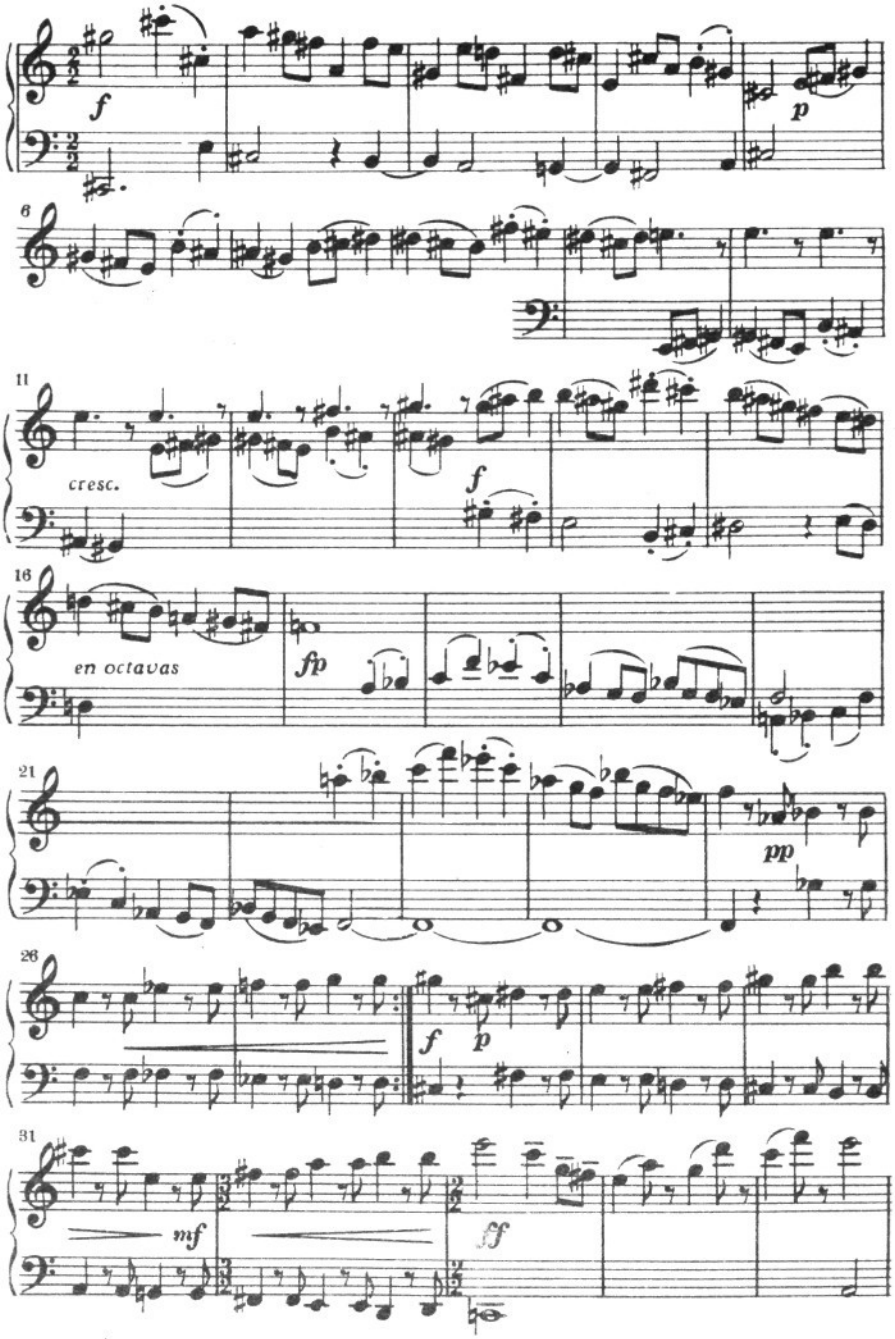
en esta parte, líneas melódicas que se muevan con absoluta independencia, para volver a unirse en forma homófona cadenciada sólo hacia el final (compases 46 - 47).

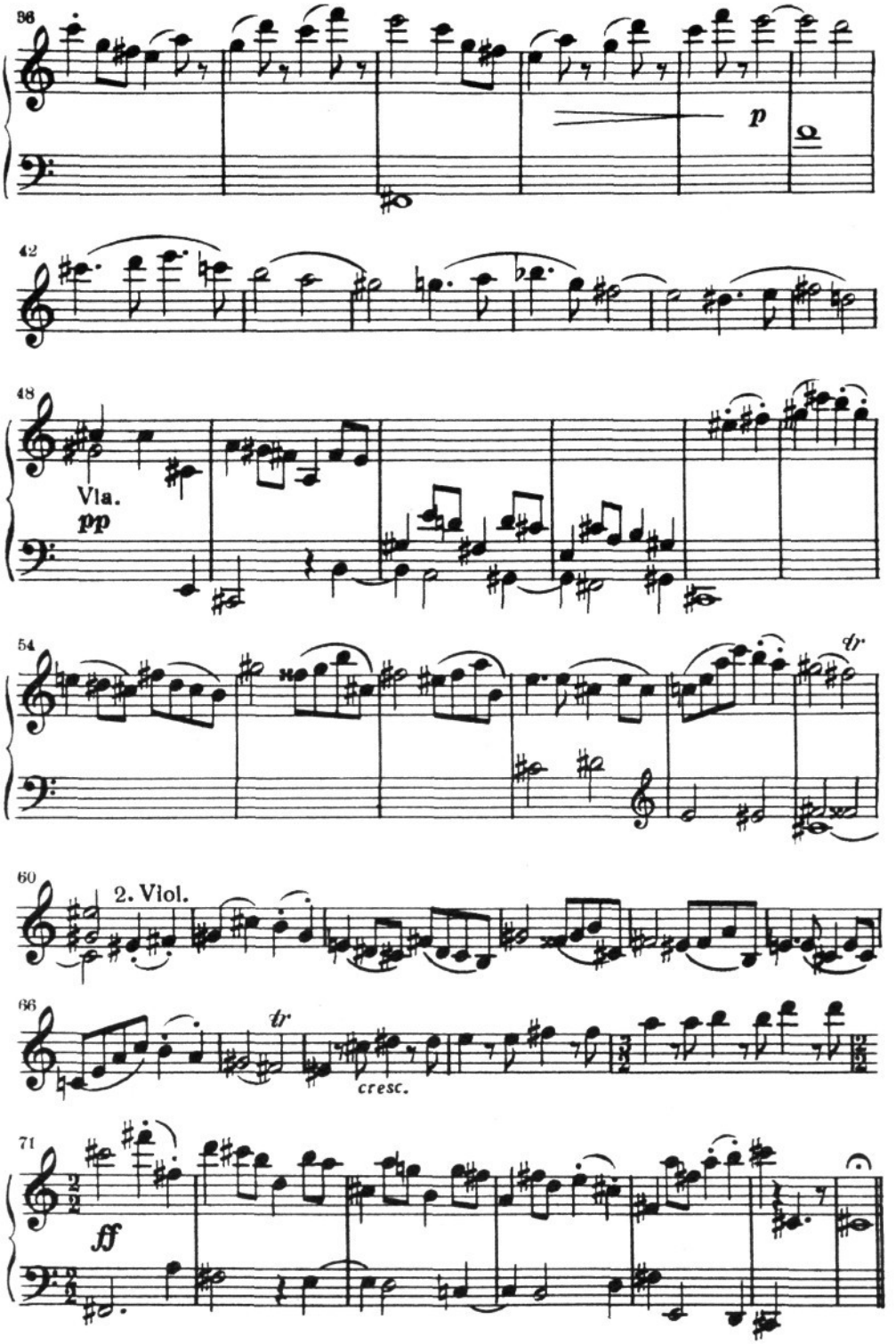
El estilo de nuestra pieza depende además de un factor de composición que yo quisiera llamar "estratificación". Entiendo por este concepto, y en oposición a la disposición cuantitativa horizontal de los acordes en la densidad armónica, el *espesor vertical* de la trama armónica: la cantidad de sonidos que componen cada una de las armonías, así como el posible grado de aumento o disminución (más o menos rápido) de las masas sonoras en la progresión de armonía a armonía. En piezas con voces reales como la que nos ocupa, se tiene la elección entre secciones del más fino tejido, que emplea sólo dos voces, y hasta en algunos pasajes una sola voz, y aquellas de notable grosor, en las cuales mediante el recurso de dobles cuerdas, 7, 8 o más sonidos (incluyendo, por supuesto, las duplicaciones) recaen sobre un sólo acorde. La "estratificación" está por lo tanto condicionada por la cantidad de voces autónomas con cuyos sonidos coincidentes se construyen los acordes, así como por la simple cantidad de sonidos que, sin tener en cuenta el movimiento de las voces, forman parte integrante de los acordes. En nuestra Suite, la "estratificación" dependerá más del principio expuesto en primer término, mientras que en las composiciones para piano —una de cuyas características más destacadas es el acorde roto— prevalecerá el segundo como determinante del estilo (ver los movimientos de Sonata presentados más adelante).

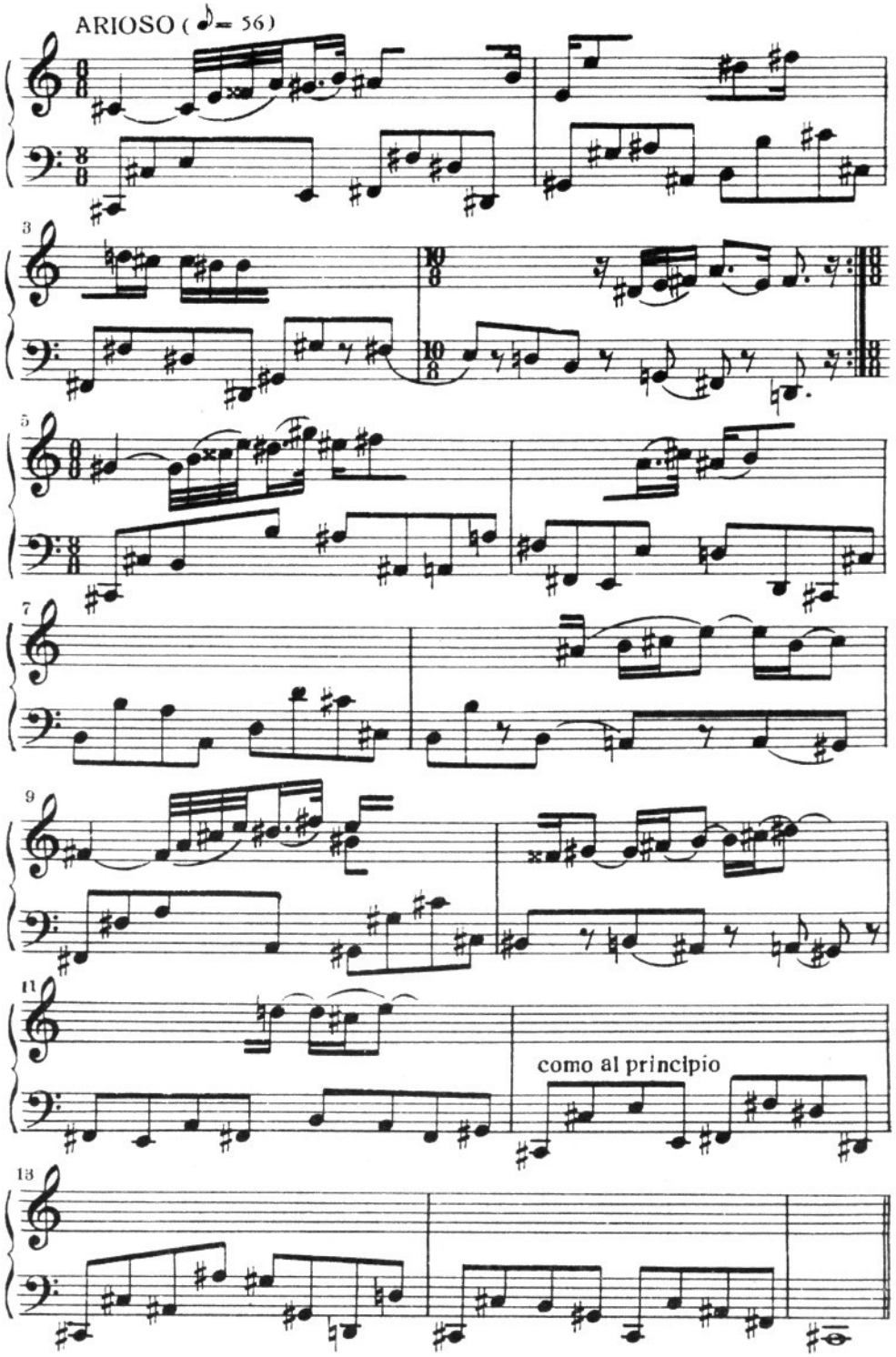
El siguiente plan puede servir como guía para el desarrollo de la "estratificación". La cantidad de líneas indica —aproximadamente— la cantidad de voces reales. Con 5 líneas comprendemos una elaboración muy compacta, cuyos acordes pueden consistir también en más de 5 sonidos.

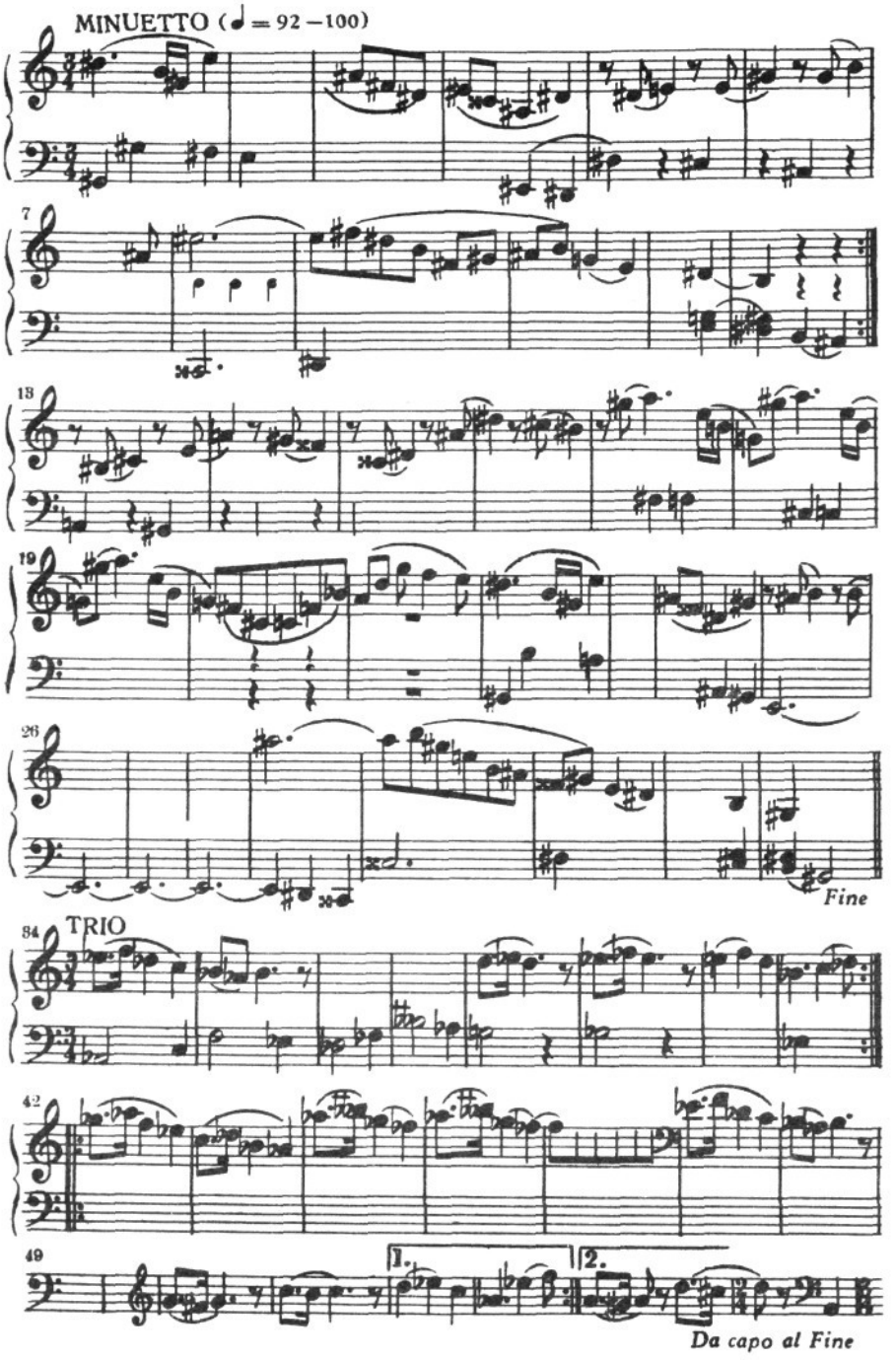


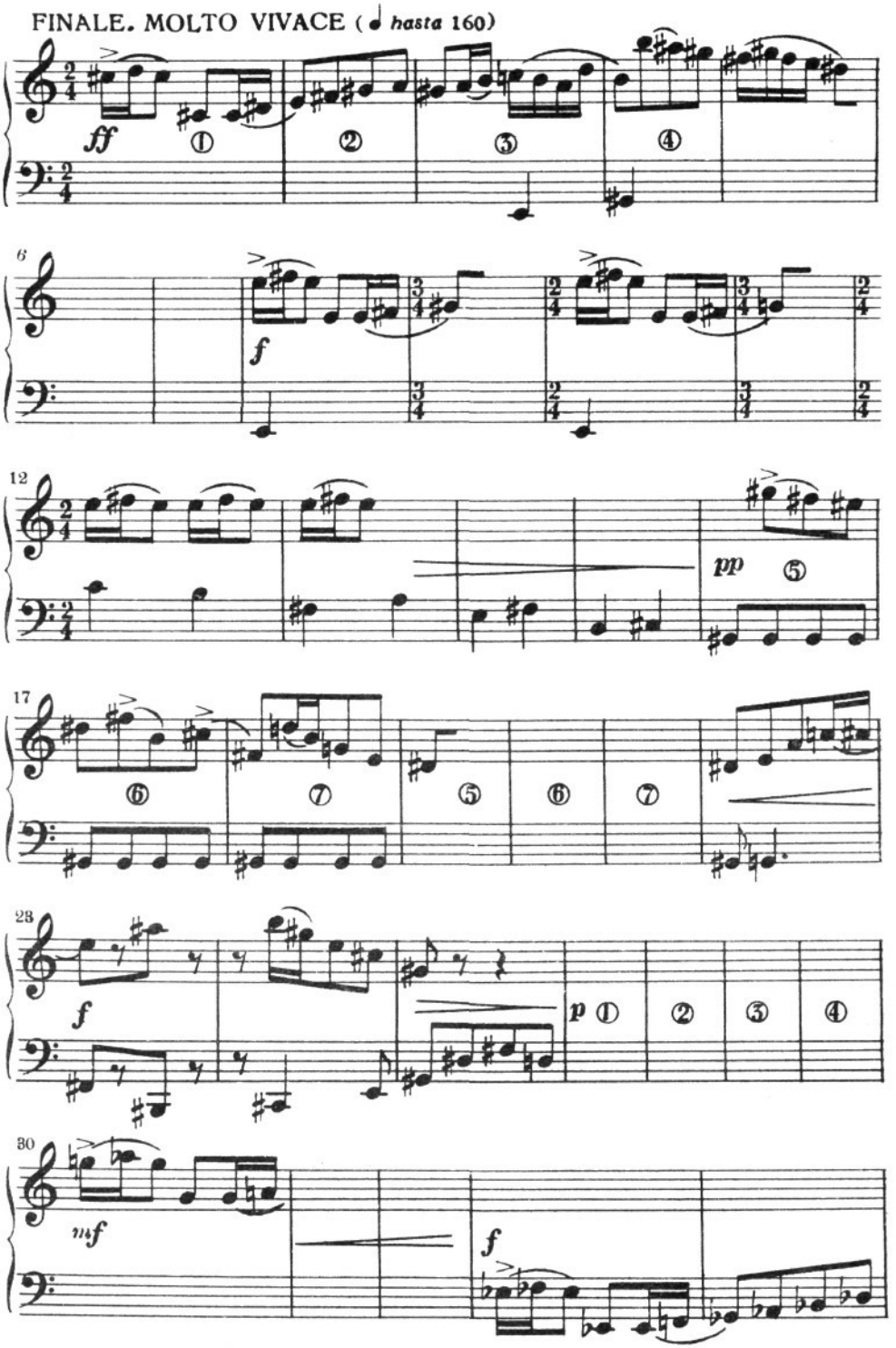
PRESTO (♩ = 112)

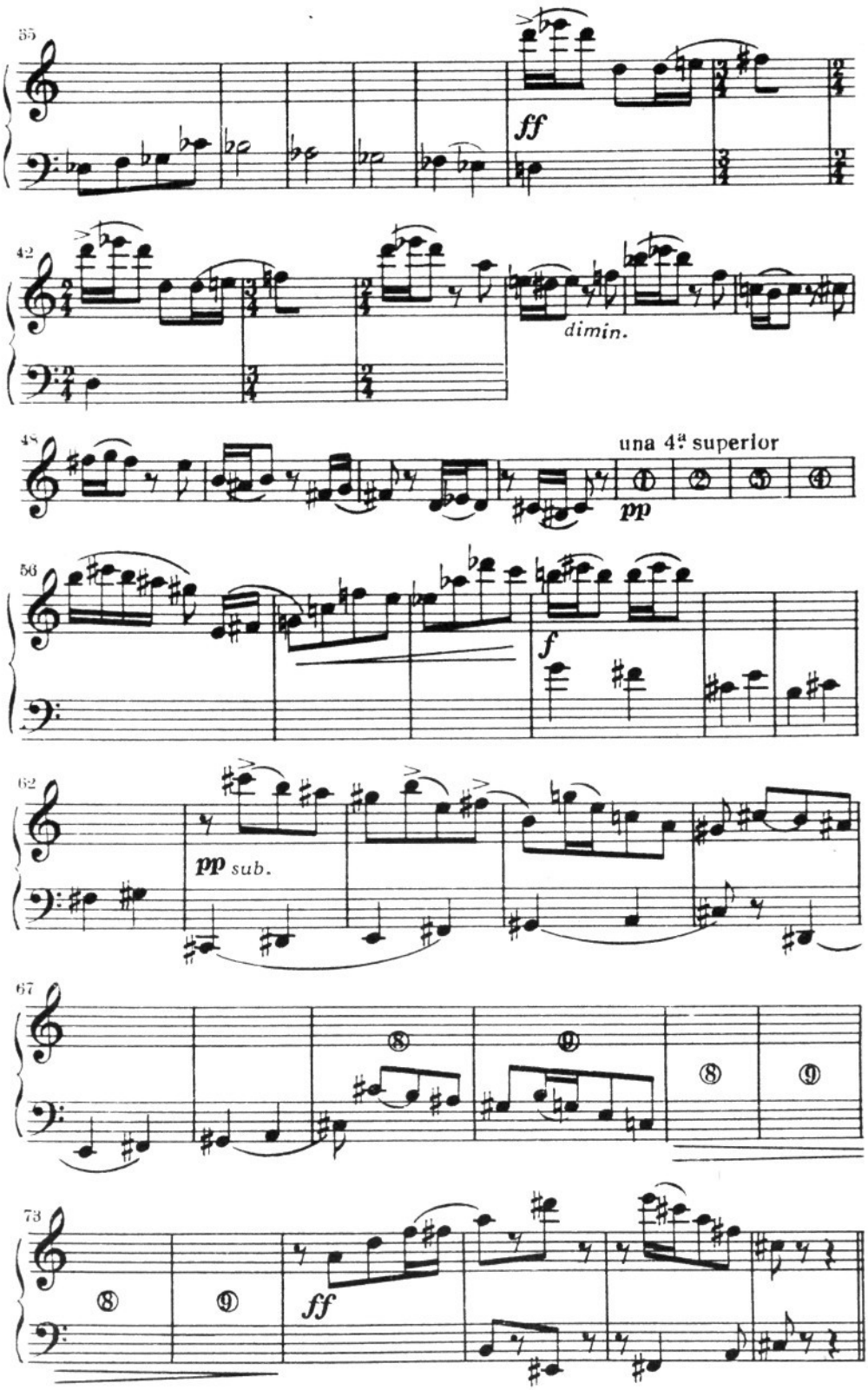



36
p
42
48
Vla.
pp
54
tr
60
2. Viol.
66
tr
cresc.
71
ff


ARIOSO (= 56)
como al principio


MINUETTO (♩ = 92 – 100)
7
13
19
26
Fine
34
TRIO
42
49
1.
2.
Da capo al Fine


FINALE. MOLTO VIVACE (hasta 160)
ff
f
pp
p
mf


55
ff
42
dimin.
48
una 4ª superior
pp
58
f
62
pp sub.
67
8
9
8
9
73
8
9
ff

Dos fugati para dos voces vocales

El tiempo (Walter Raleigh, 1552 - 1618) para soprano y contralto o tenor y bajo.

Rememorando (Charles Lamb, 1775 - 1834) para tenor y bajo.

Con estos fugati y las pequeñas fugas que les siguen, se hace el intento de iniciar al alumno en forma heterodoxa en la técnica de la composición de fugas. Por cierto, estos pocos ejemplos no pueden acabar con todas las fórmulas a-musicales, con todo el aglutinar inanimado y meramente mecánico de "desarrollos" e "interludios" que integran el contenido de la enseñanza de la fuga; pueden, sin embargo, demostrar que es posible oponer a la iniciación común en la fuga —es decir, mediante la imitación de estilos (en lo vocal: Palestrina, en lo instrumental: Bach)— una forma de trabajar que tenga en cuenta más el tratamiento del material que el estilo. Al igual que en otras formas musicales, tampoco existe para las fugas un estilo "rígido", que es necesario seguir. El alumno que se halla lo suficientemente avanzado como para escribir fugas, debe estar también en condiciones de crearse un estilo propio adecuado a su material armónico-tonal, a las ideas que se haya formado de la pieza entera, y a sus finalidades en cuanto a la ejecución posterior. La forma ideal sería, naturalmente, dejar que él mismo desarrollara sus ideas temáticas y formales a partir de la primera nota. Pero para ello harían falta considerables conocimientos, que sólo son fruto de extensos ejercicios preparatorios. Cómo me imagino tales ejercicios preparatorios lo muestran los siguientes ejemplos. Un buen número de ejercicios de este tipo es necesario a fin de construir una base técnica sólida para futuros contrapuntistas. Nuestros exiguos ejemplos deberían incitar al maestro a que invente más material de este tipo para sus alumnos, de tal suerte que a medida que progrese la habilidad de los mismos, disminuya gradualmente el porcentaje que ocupa, en los esquemas de fuga, el trabajo preparatorio del maestro, en favor de la parte que corresponde al alumno.

Nuestras fugas deben ser desarrolladas de acuerdo con el modelo que sirvió para el primer movimiento de la Suite para cuerdas precedente. Como en aquella oportunidad se describiera todo con el mayor detenimiento, se han de considerar las siguientes observaciones ya no como instrucciones detalladas de trabajo, sino más bien como estímulo para la reflexión productiva propia.

Los dos fugati deben concebirse a dos voces, para las voces indicadas.

Forma. El primer fugato consta de tres pequeñas fugas individuales, que deben distinguirse estilísticamente unas de otras. La voz que realiza el contrapunto al respectivo tema debe sufrir una reducción de su contenido melódico tal que aún se pueda distinguir el tema principal ya de por sí bastante insignificante.

Como es fácil de observar, el segundo fugato contiene sólo dos partes formales contrastantes.

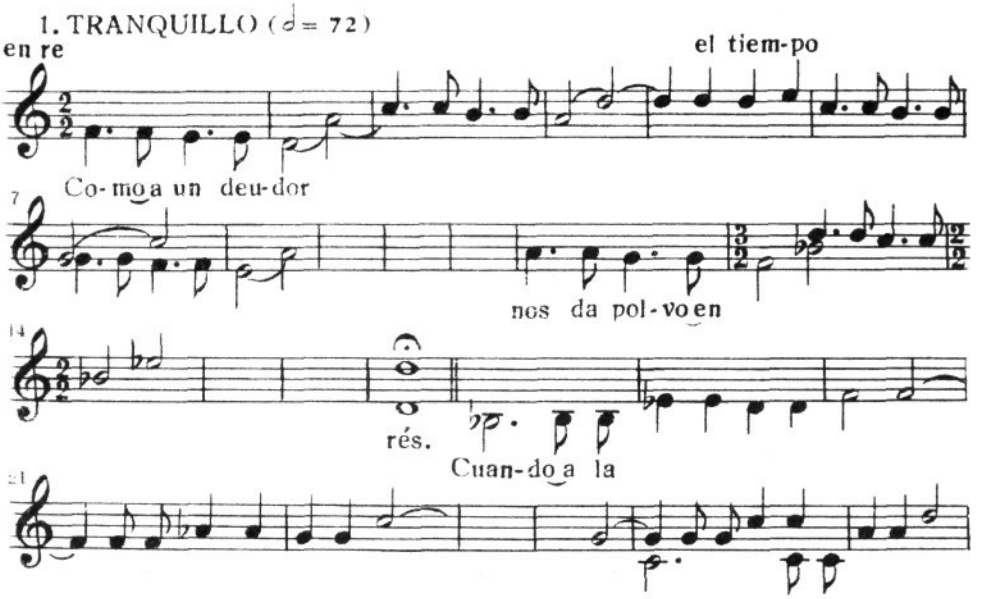
Tonalidad. El plan tonal de ambas piezas se desprende claramente de los bosquejos. En el primer fugato conviene usar pocas dominantes y armonías de sensibles auxiliares en el desarrollo de la tercera parte formal, dado que alterarían el curso tonal tranquilo de la pieza.

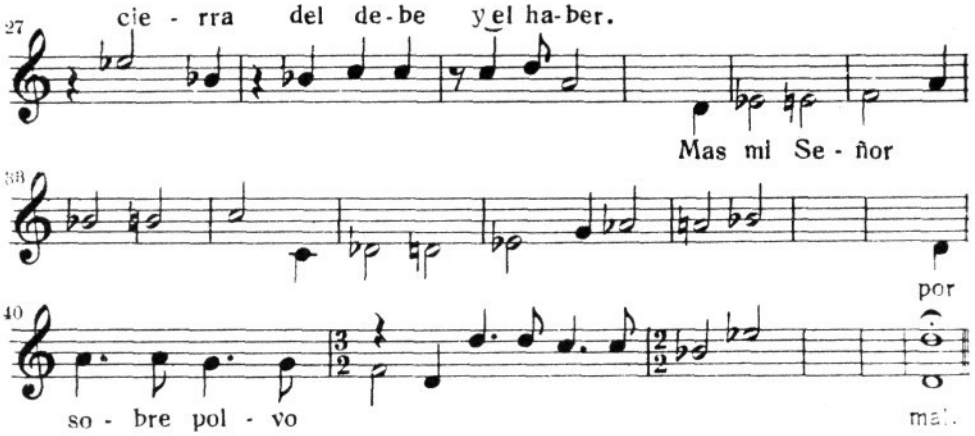
Amplitud de oscilación tonal: Si bien es poco el daño que se puede ocasionar con sólo dos voces, debemos calcular sin embargo con detenimiento la amplitud de la oscilación. También aquí es la tercera parte del primer fugato la que presenta algunos problemas.

Declive Armónico. Apenas si tiene un papel secundario en la composición vocal a dos voces, ya que de todas maneras es casi imposible alejarse mucho de los sonidos fundamentales: octava, quinta, cuarta, terceras y sextas, por razones de la buena cantabilidad (¡pruébese cantando!).

Densidad armónica. El cambio armónico tiene lugar, en el primer fugato, preferentemente a distancia de blancas, en el segundo, a distancia de negras.

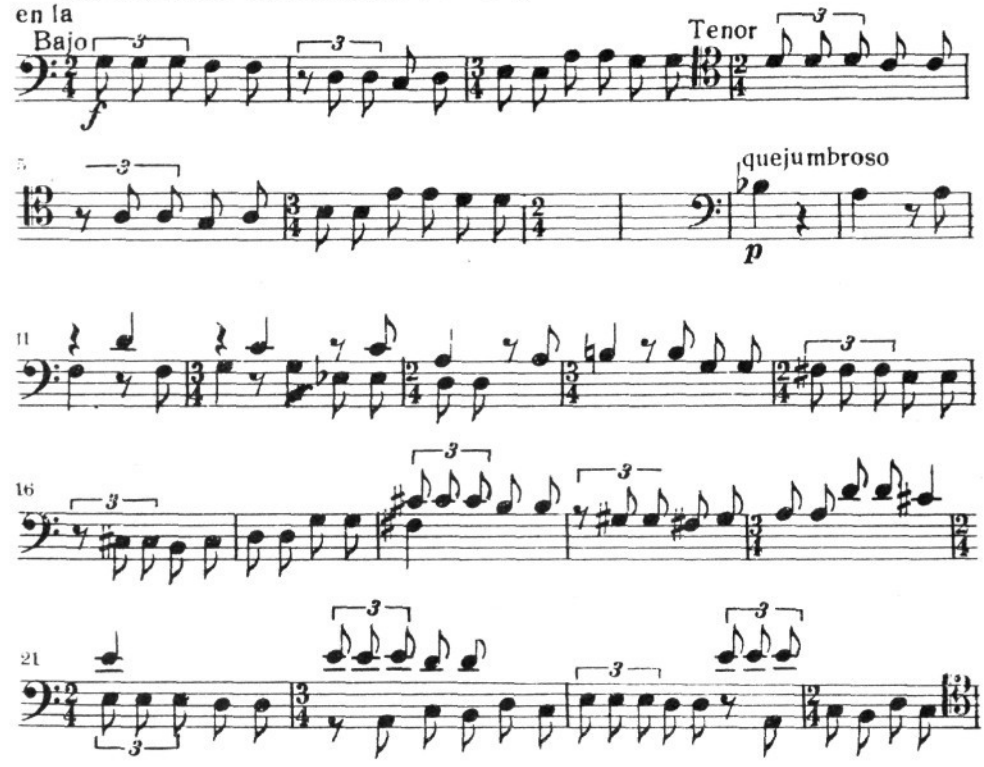
Una vez completados a dos voces, y cantados ambos fugati, provéaselos con un acompañamiento para piano que sirva de apoyo a las voces, sin por ello dominarlas en modo alguno.

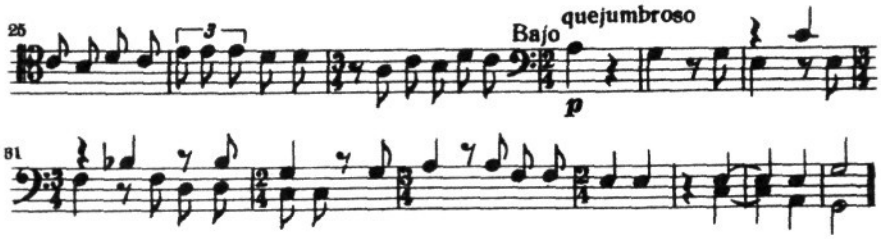




Como a un deudor el Tiempo, ay,
nos quita todo nuestro bien
y nos da polvo en interés.
Cuando a la tumba vamos ya
sin rumbo, nuestra cuenta, ay,
cierra del debe y el haber.
Mas mi Señor me llevará
por sobre polvo, tumba y mal.

2. ALLEGRO MODERATO (♩=100)





Esos amigos, esos camaradas
de lejana infancia, de la vieja escuela
¡Ay, ya no están, los que me fueron fieles!
Ni nuestras risas, nuestra convivencia,
el jugar, el beber con los preferídos
¡Ay, ya no están, los que me fueron fieles!

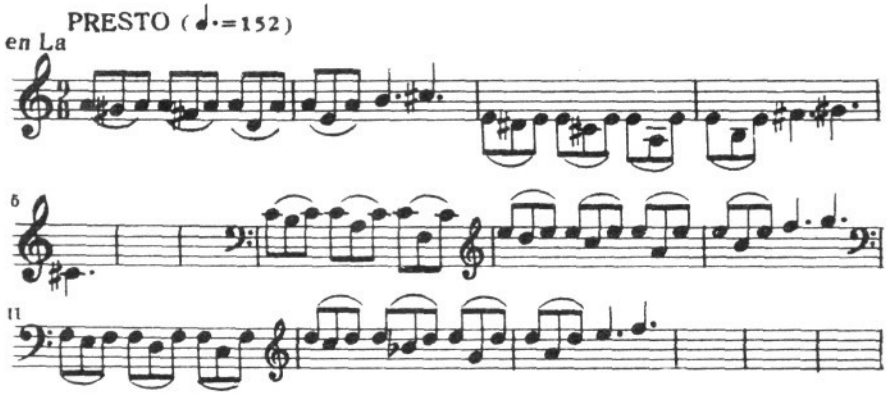
Dos fugas instrumentales a dos voces

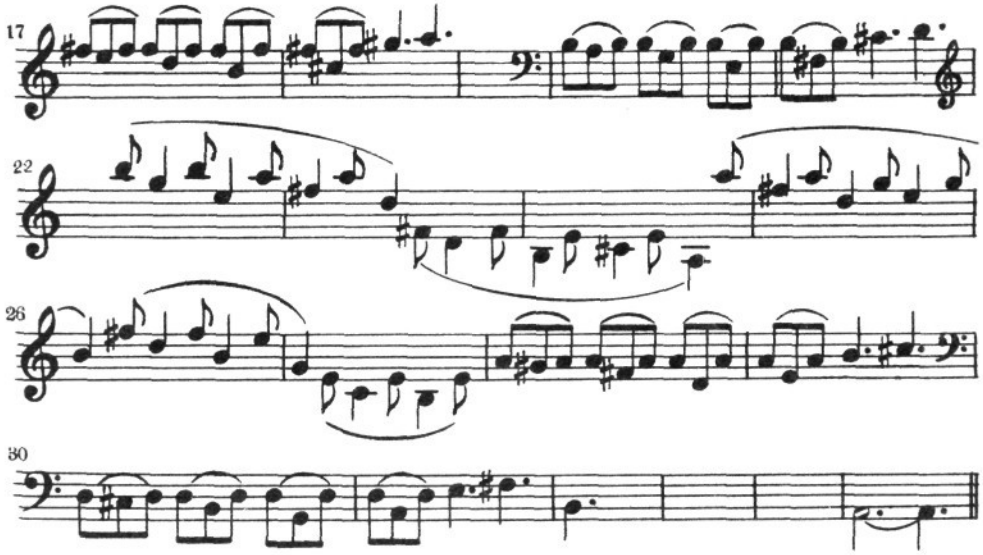
Fuga para piano.
Fuga para viola y violoncelo.

Desde el punto de vista formal, ambas piezas no presentan mayores problemas. El tema de la segunda aparece, luego de algunas entradas normales, en forma invertida (Compases 9, 13, 15, 21).

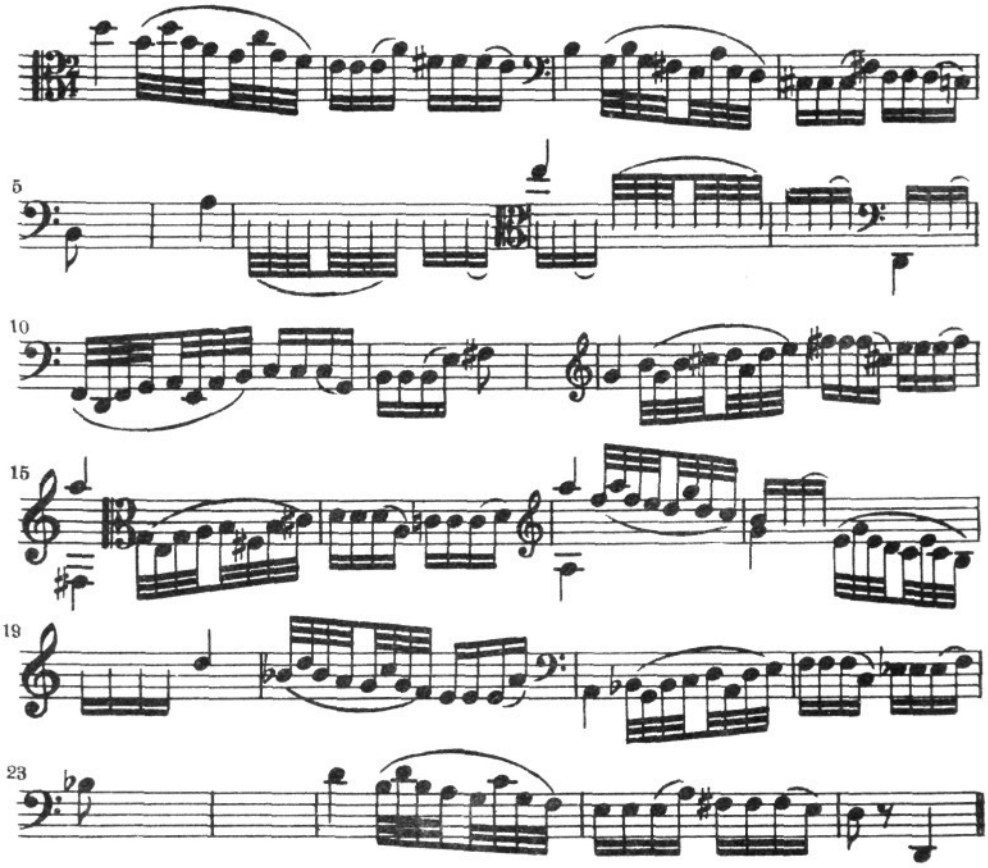
En cuanto a la elaboración tonal, será preciso cuidarse de modulaciones rápidas. Los compases que se hallan entre dos regiones tonales nítidamente reconocibles, deben por ello mantenerse siempre, en lo posible, neutrales:

En la primera fuga, la densidad armónica no debe estar representada por ningún valor inferior a la ♩·. (¡Economícese aún con las corcheas ajenas al acorde!), y en la segunda fuga es el cambio armónico en corcheas el que indica la pulsación.





2. SCHERZANDO (♪ = 112)

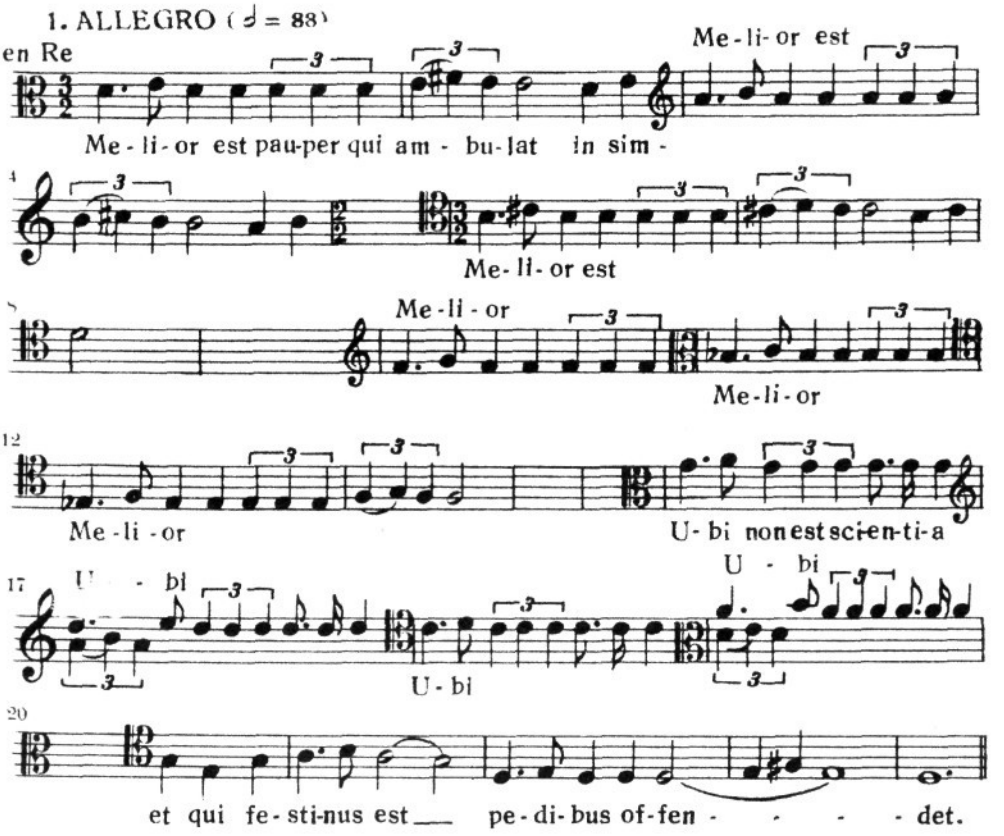


Tres fugas vocales a tres voces

Melior est pauper (soprano, contralto, tenor).
Omnis sapientia (soprano, contralto, bajo).
Justus germinabit (contralto, tenor, bajo).

Cuídese también aquí el alumno de modulaciones repentinas o desequilibradas.

Valores de la densidad armónica: primera fuga 𝅗𝅥 ; segunda 𝅗𝅥.; tercera ♩.



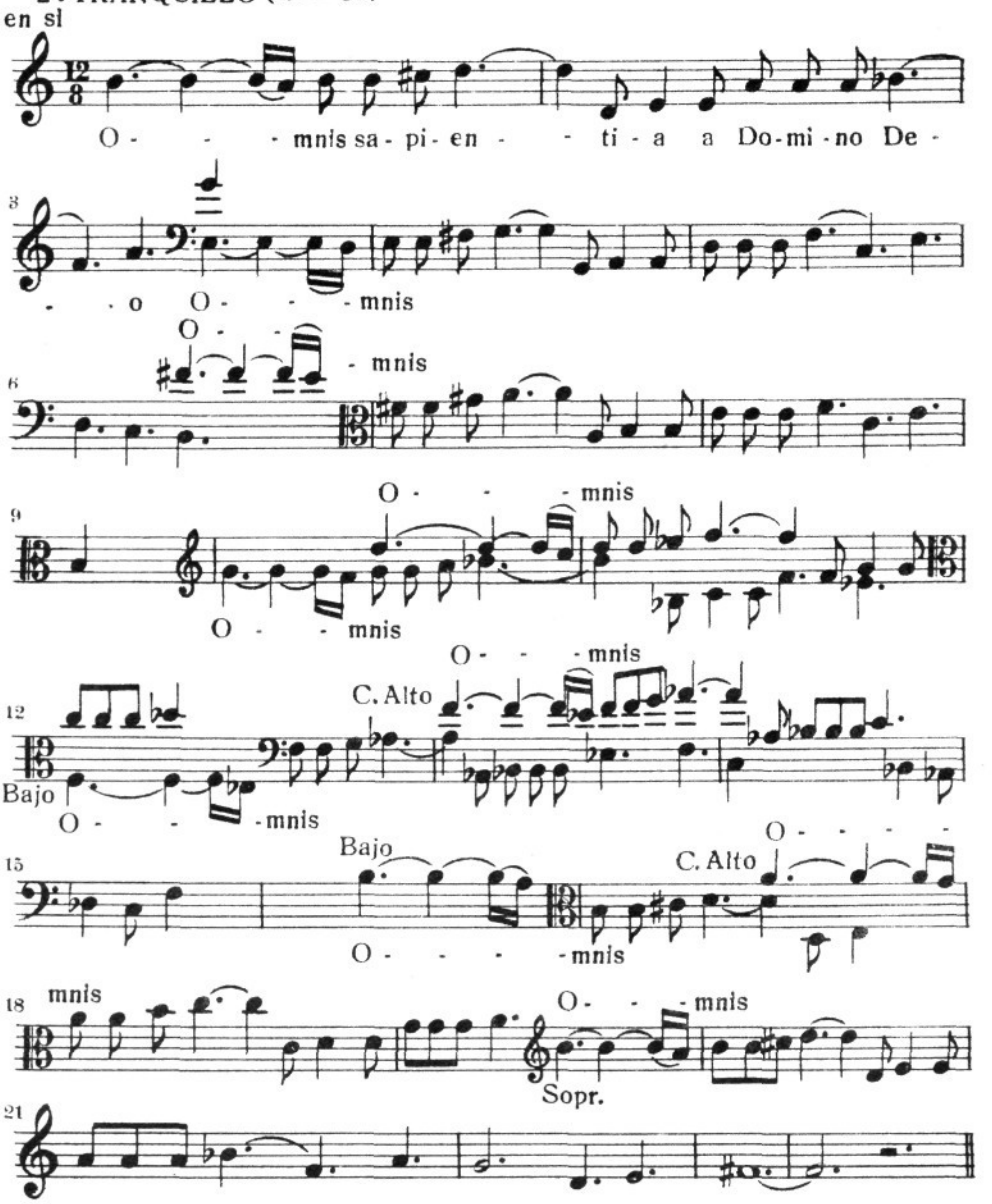
Texto: Melior est pauper, qui ambulat in simplicitate sua,
quam dives torquens labia sua et insipiens.
Ubi non est scientia animae, non est bonum,
et qui festinus est pedibus offendet.

(Proverbium liber 19, 1–2)

Vale más pobre que camina en su integridad
que el de tortuosos caminos y rico.
Sin ciencia ni el celo es bueno
y el presuroso de pies yerra.

(Proverbios 19, 1–2)

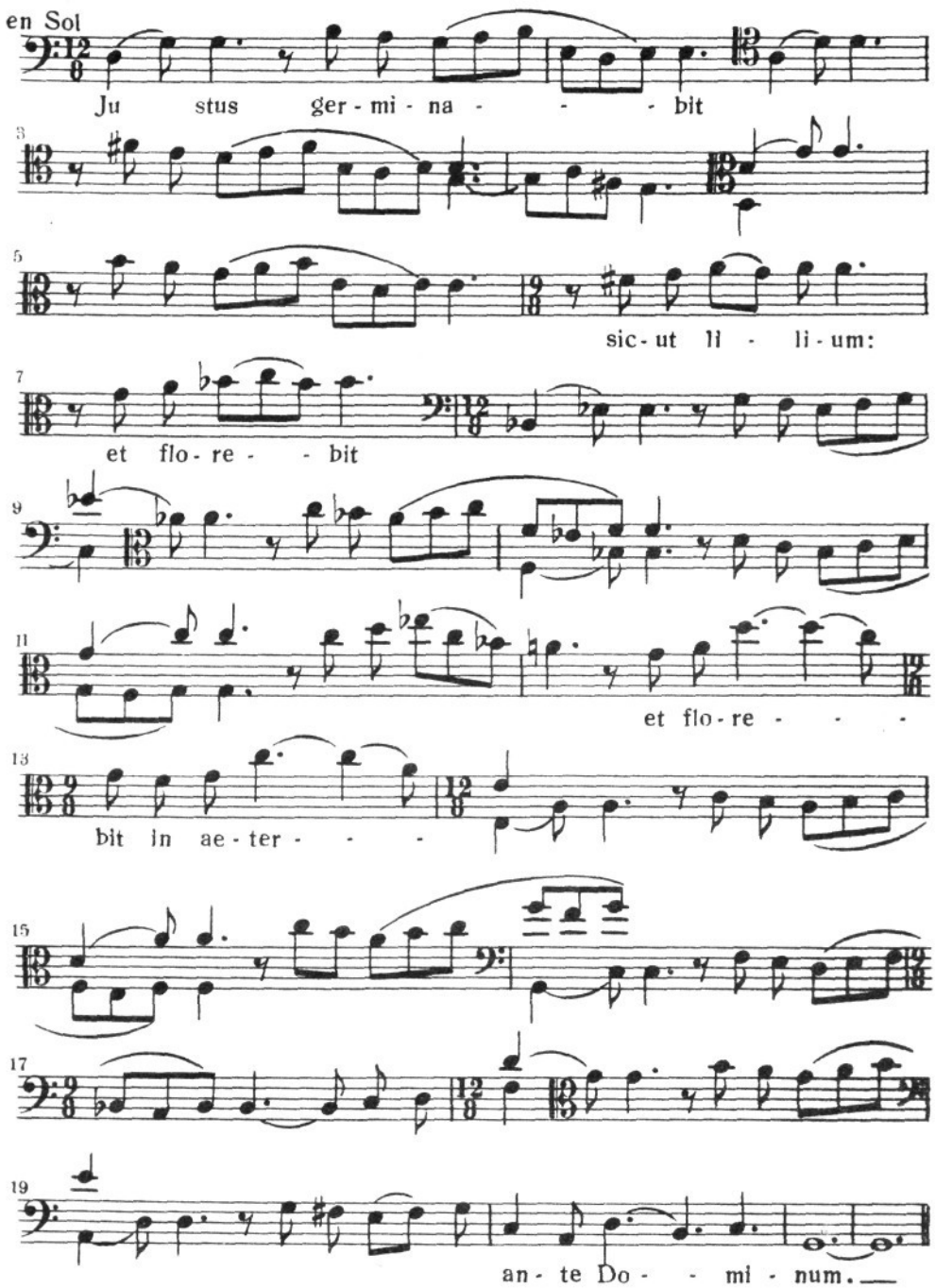
2. TRANQUILLO (♩. = 66)



Texto: Omnis sapientia a Domino Deo est
et cum illo fuit semper et est ante aevum.
(Ecclesiasticus 1, 1)

Toda sabiduría viene de Dios
y con El está para siempre.
(Eclesiástico 1, 1)

3. ALLEGRO MODERATO (♩.=72)



Texto: Justus germinabit sicut lilium: et florebit in aeternum ante Dominum.
(Hosea, 14, 6)

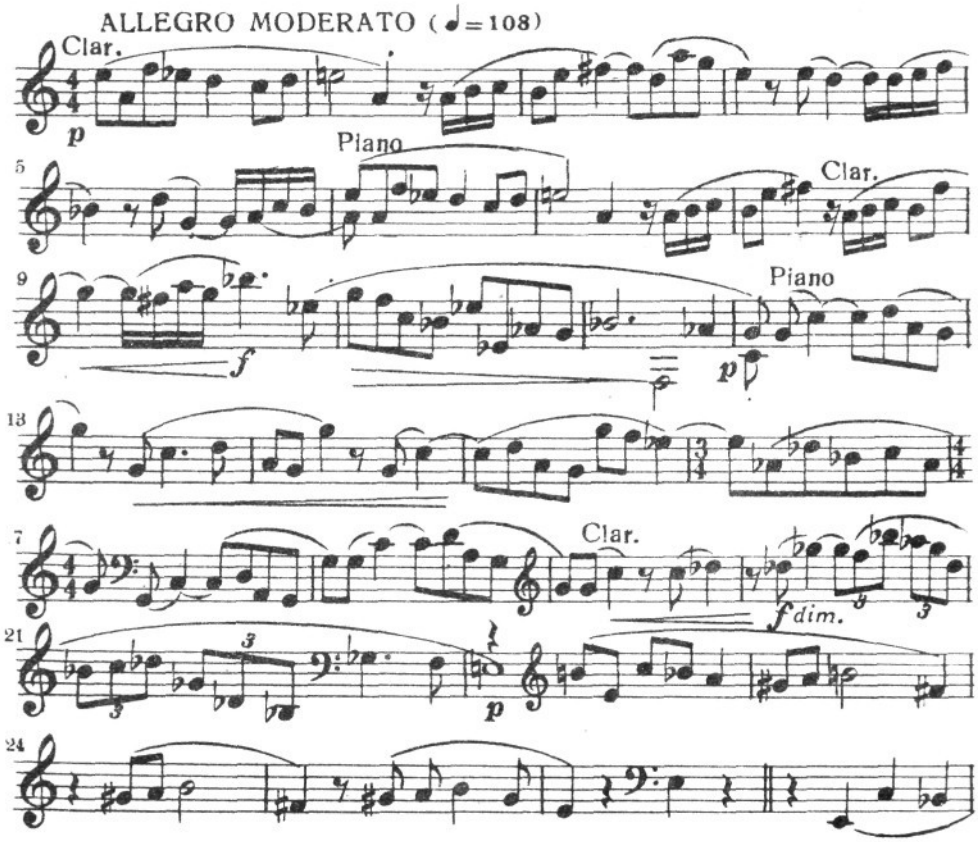
El justo germinará como un lirio y florecerá ante el Señor por la eternidad.
(Oseas, 14, 6)

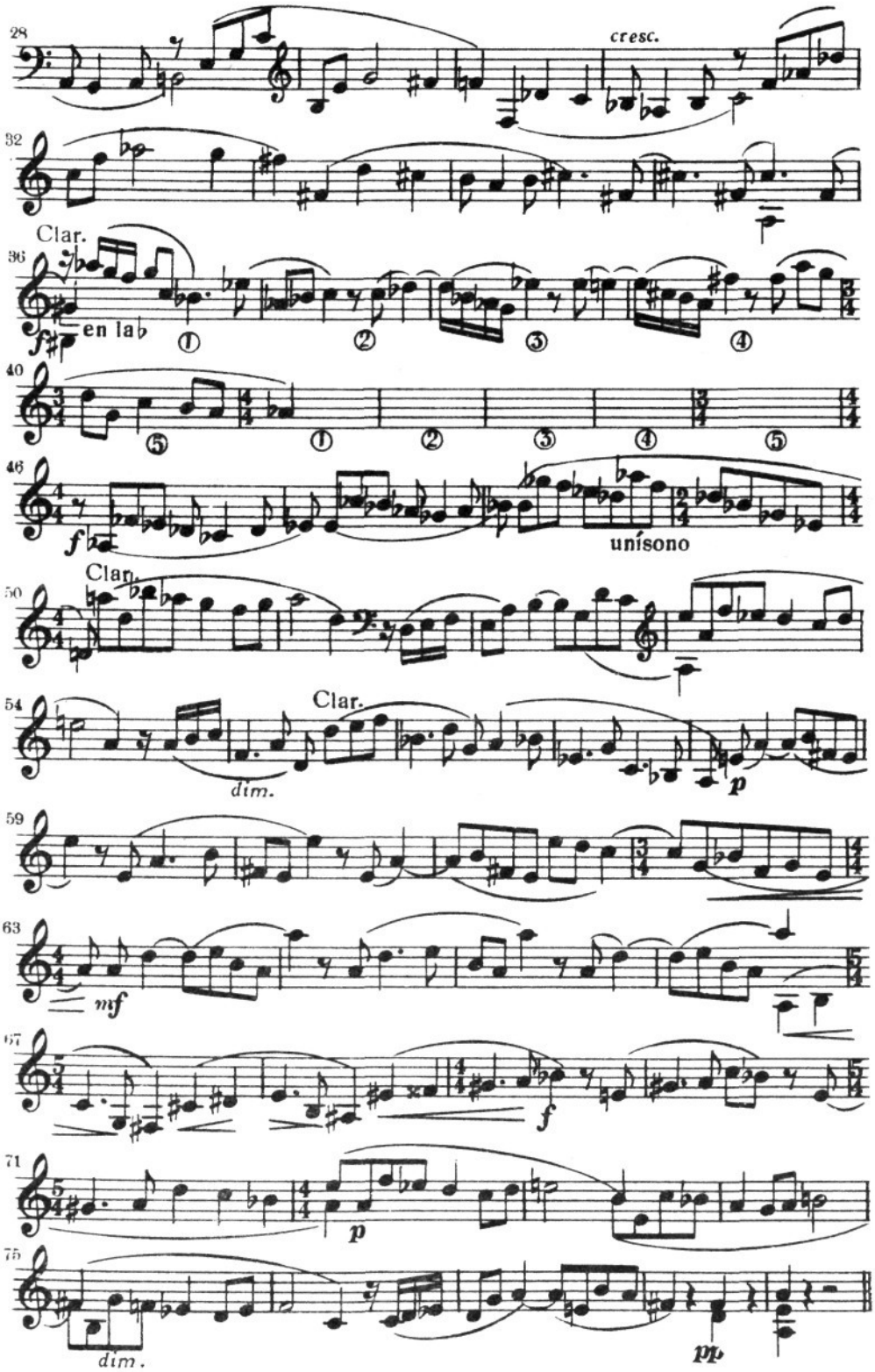
Primer movimiento de una Sonata para Clarinete y Piano

Para las tres piezas siguientes ya no se dan indicaciones de ninguna clase. Se requerirá del alumno que realice, antes de desarrollar su trabajo, todas las investigaciones que sirvieron de base a los procesos técnicos en las piezas precedentes.

Como en todos los ejercicios anteriores, también en este caso se ha de mirar con desprecio todo trabajo exclusivamente escrito. Cuenta únicamente el trabajo realizado como forma *sonora*: puede que no sea siempre posible disponer de un clarinete, un corno, y un cuarteto de cuerdas para ejecutar las piezas, pero con un poco de inventiva, no debería resultar tan difícil crear posibilidades de ejecución que los substituya

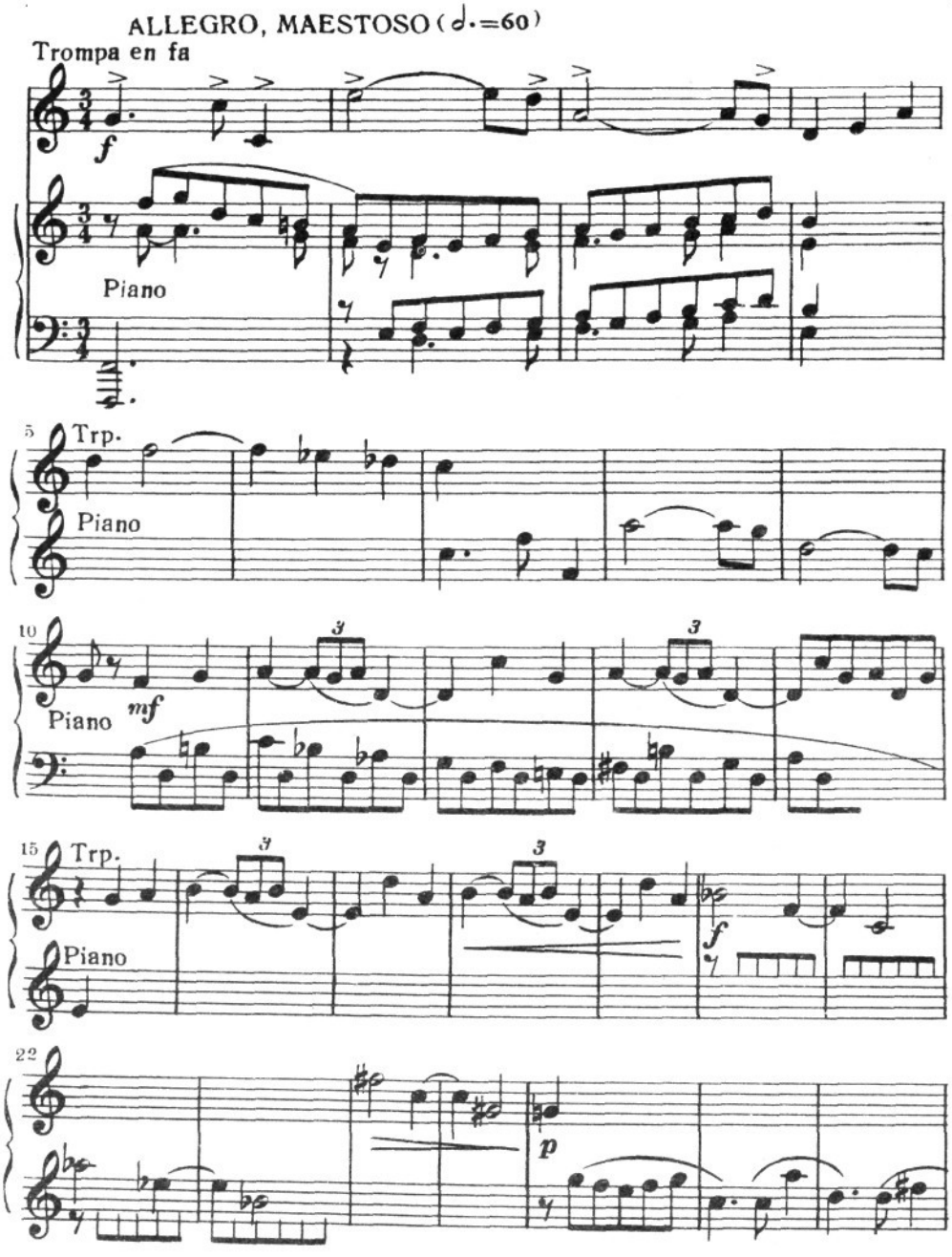
En la sonata para clarinete que sigue se pensó en un clarinete en *Si♭* . El esquema, sin embargo, está escrito en *Do*, de manera que en la realización de la pieza se deberá transponer la voz del clarinete a *Si♭* .

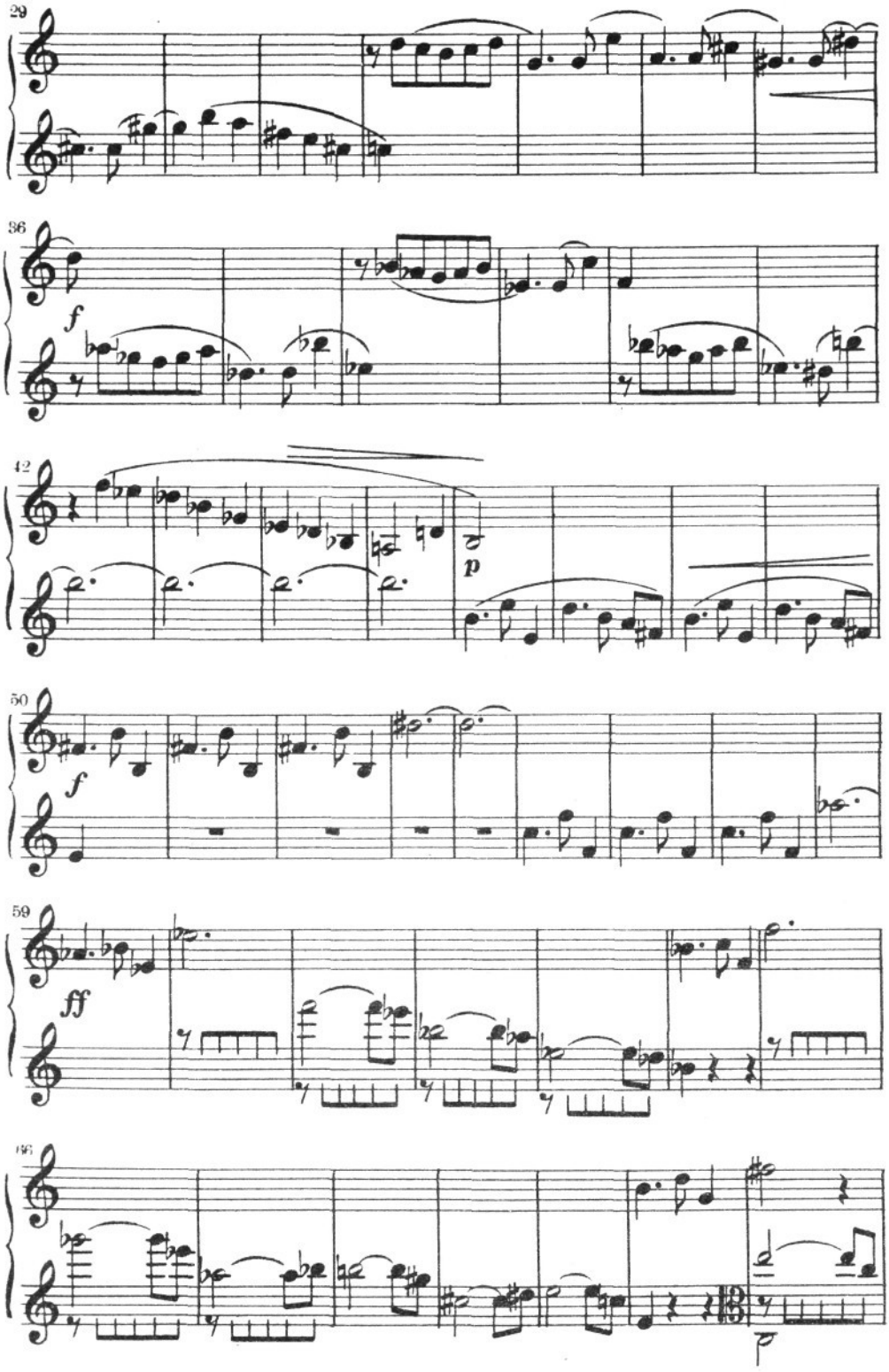


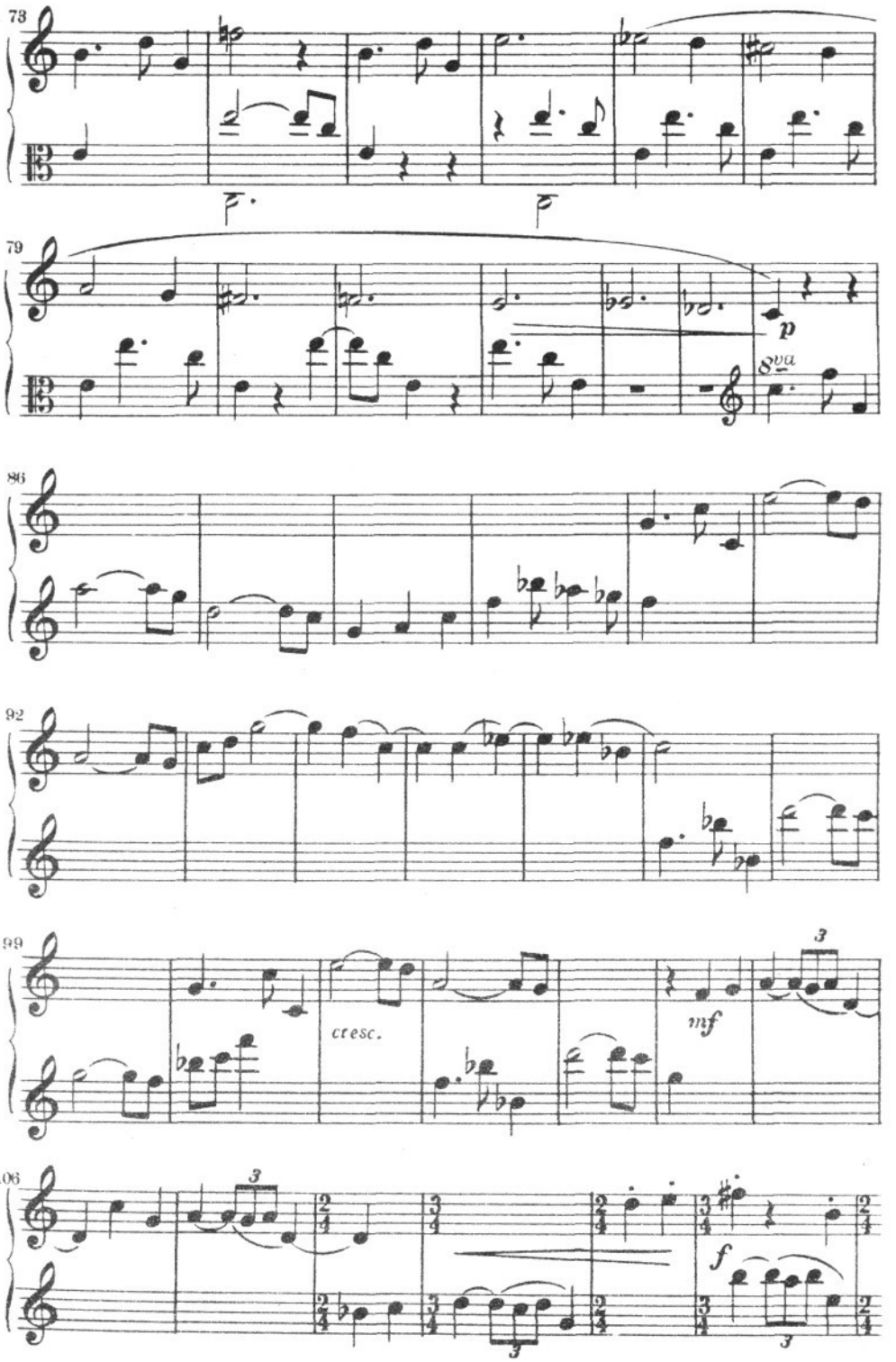

28
cresc.
32
Clar.
36
en lab
40
46
unísono
Clar.
50
Clar.
54
dim.
59
63
mf
67
f
71
p
75
dim.
pp

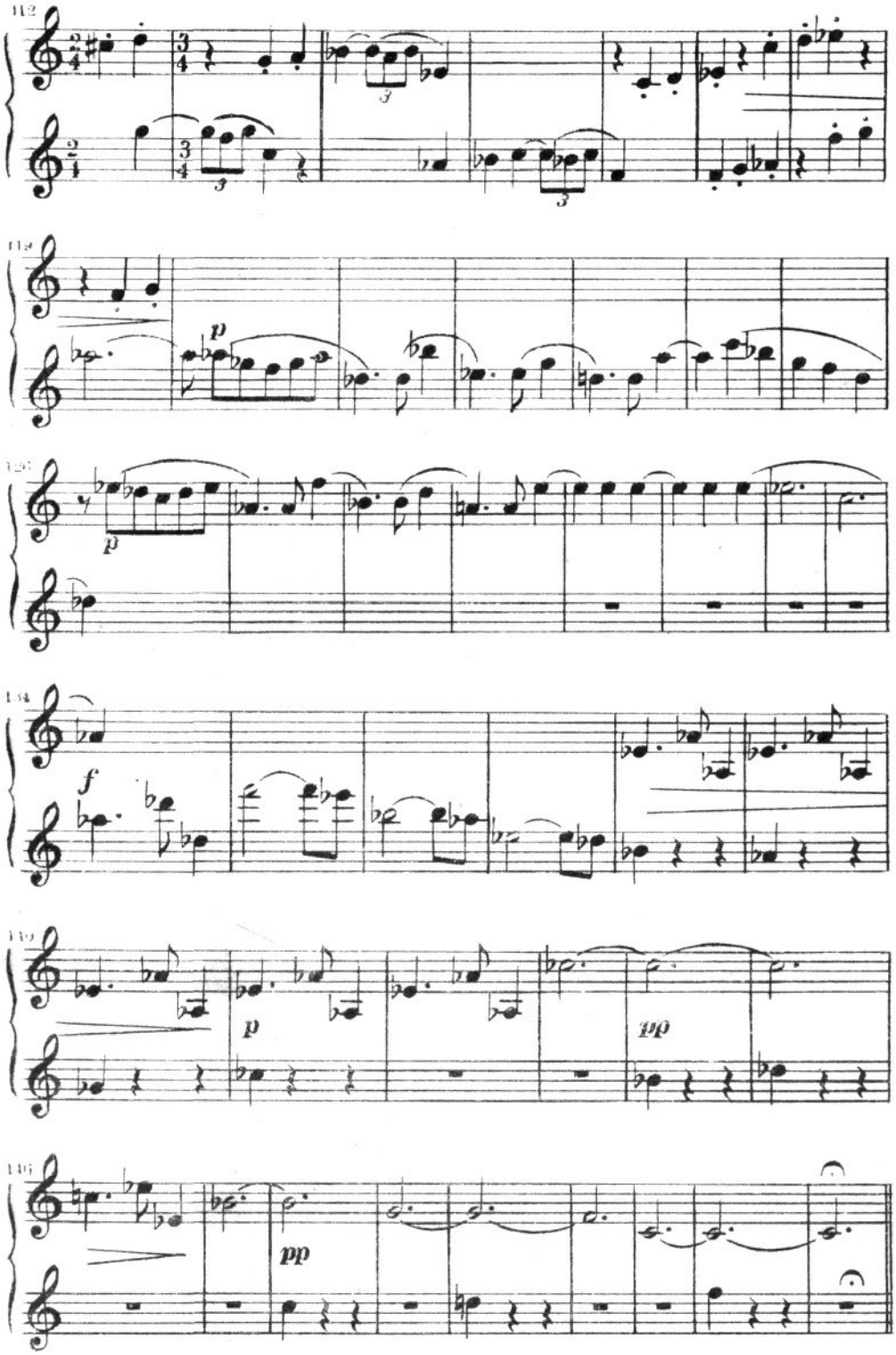
Primer movimiento de una Sonata para Trompa y Piano

La parte de la trompa está anotada en fa

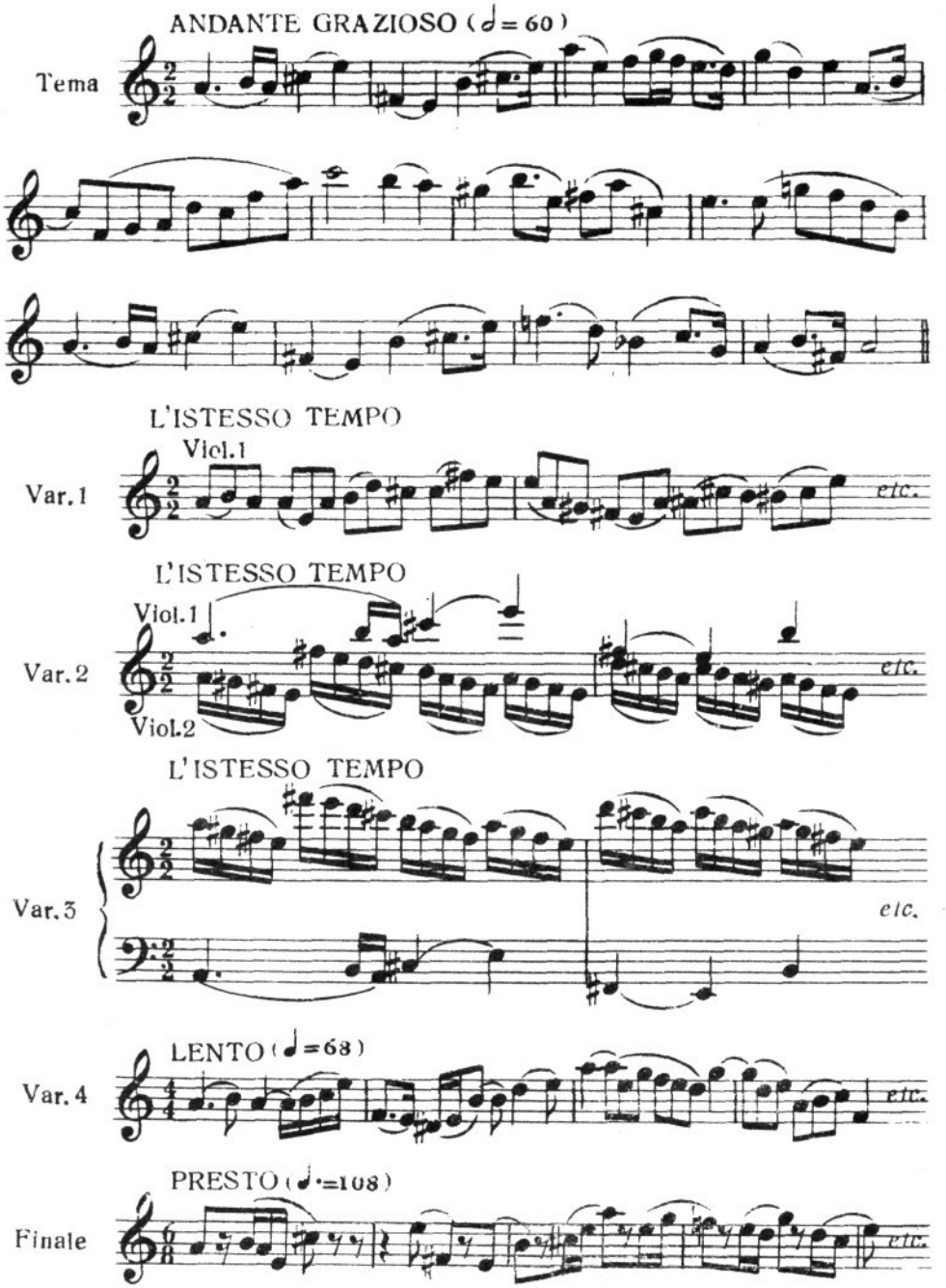



29
36
f
42
p
50
f
59
ff
66
p


73
79
p
8va
86
92
99
cresc.
mf
3
106
3
f


112
3
3
3
113
p
114
p
115
f
116
p
pp
117
pp

Tema y variaciones para cuarteto de cuerdas



Agreguese una coda de 8-12 compases

FIN